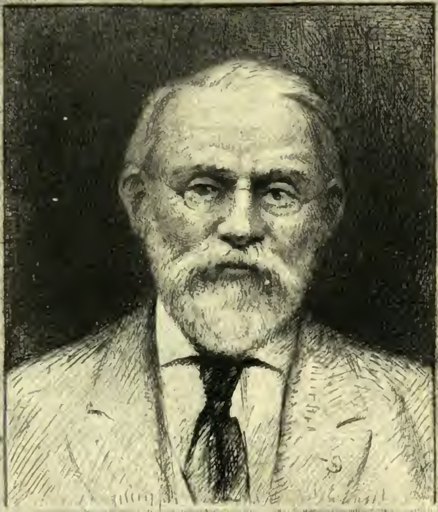
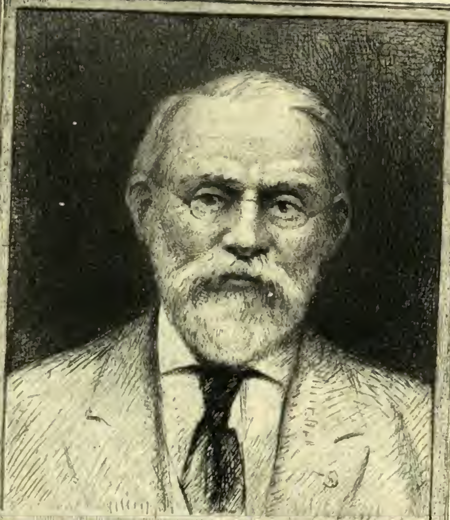
RESEARCH
COPY



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

MUSIC
ML
5
.C13
V, 3

Digitized by Google

Music
ML
5
.C13
V, 3

Digitized by Google

Cäcilia

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten

Kunstverständigen und Künstlern.

Dritter Band

enthaltend Heft 9, 10, 11, 12.

Mit einem Portrait, 3 Notenblättern und Intelligenzblatt Nr. 9 bis 12.

Mainz.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung B. Schott Söhne.

1825.

Music + Dunning
Rauschburg
4-19-47
59871
Transfer to
Music
4-16-65

Inhalt

des

dritten Bandes der *Cäcilia.*

Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter; vom Kammergerichtsrathe *E. T. A. Hoffmann.* S. 1.

Rossini; von *F. W. Jung.* S. 14.

Neueste Manier; von *F. W. Jung.* S. 14.

Logogriph; von *J. C. Nänny.* S. 14.

Über das Verhältnis der Musik zu den übrigen schönen Künsten; von *St. Schütze.* S. 15.

Über Klavierauszüge überhaupt; von der *Redaction.* S. 23. Insbesondere über die von

I. Händel's *Josua,* S. 38.

II. Schneider's *Sündflut*, S. 43.
III. Mozart's *Misericordias*, S. 45.
IV. Weber's *Euryanthe*, S. 49.
V. Spontini's *Olimpia*, S. 51.
VI. Spohr's *Jessonda*, S. 53.
VII. Feska's *Cantemire*, S. 57.
VIII. — *Omar und Leila*, S. 57.
IX. Carafa's *Solitaire*, S. 60.
X. Auber's *Neige*, S. 61.
XI. — *Leocadie*, S. 61.
XII. Rossini's *Semiramide*, S. 63.
XIII. — *Zelmira*, S. 65.
XIV. Mozart's *Figaro*, S. 67.
XV. Marschner's *Holzdieb*, S. 69.

Charade; von *J. A. Lecerf*. S. 72.

Recension: Über Reinheit der Tonkunst; von der *Redaction*. S. 73.

Friedrich Schneider's Ansichten über seine Composition des Oratorium: Die Sündflut. S. 89.

Nachschrift von *Gfr. Weber*. S. 95.

Die Quellen. Dem Künstler; vom Grafen *Christian v. Benzel-Sternau*. S. 102.

Meine Ansicht über die Composition des Requiem überhaupt und in Beziehung auf mein Requiem; von *Gfr. Weber*. S. 103.

F. S. Kandler's Thätigkeit zur Verbreitung teutscher Musik in Italien; von *Aab*. S. 124.

Über Tonmalerei; von *Gfr. Weber*. S. 125.

Über das Wesen des Kirchenstyls; von *Gfr. Weber*. S. 173.

Über die Echtheit des Mozart'schen Requiem; von *Gfr. Weber.* S. 205.

Anzeigen:

I. *Mozarti Missa pro defunctis requiem*, Mozarts Seelenmesse, mit untergelegtem deutschem Texte, Partitur, neue Ausgabe.

II. *Mozarti Missa pro defunctis requiem*, Mozarts Seelenmesse, im Clavierauszuge, mit untergelegtem deutschem Texte; zweite Auflage.

III. *Mozarti Missa pro defunctis requiem*, Mozarts Seelenmesse, im Clavierauszuge, mit untergelegtem deutschem Texte. S. 229.

IV. *Huit Fugues pour l'Orgue ou Pianoforte, composées par Mariano Stecher. Oeuv. 7., 2me édition*; rec. v. *G. Grosheim.* S. 230.

Die Tonkünstler, Dystichen von *G. C. F. Lobedanz.* S. 231.

Für Orecchianten; von *Zyx.* S. 233.

Warum hat wohl Pythagoras die menschliche Seele eine Harmonie geheissen? von *Neeb.* S. 235.

Wien im Jahr 1825. S. 241.

Auflösung des Logogriphs auf Seite 14. S. 248.

Auflösung der Charade ebendaselbst Seite 72. S. 248.

Dotzauer's Méthode de Violoncelle, rec. von *J. v. Seyfried.* S. 249.

Schröpfköpfe; von *G. L. P. Sievers.* S. 263.

Gottfried Silbermann; von D. *Rebs.* S. 275.

Mittheilungen, von *Fr. Haug*, S. 280.

Unvorgreifliches Bedenken über die itzige musikalische Cultur à la mode; von *J. Sartorius*, S. 281.

Charade, an Chlorinde; von *J. A. Lecerf*, S. 292.

Nähere Mittheilung über den Räthselcanon des zweiten Heftes der *Cäcilia*. S. 293.

Ein pariser Semiton; von *Zyx*. S. 314.

Intelligenzblatt 9 bis 12.

Uebersicht.

Heft	1.	wurde	ausgegeben	im	April	1824.
—	2	—	—	—	Juni	—
—	3	—	—	—	Juli	—
—	4	—	—	—	Oct.	—
—	5	—	—	—	Dec.	—
—	6	—	—	—	Febr.	1825.
—	7	—	—	—	Apr.	—
—	8	—	—	—	Mai	—
—	9	—	—	—	Juni	—
—	10	—	—	—	Aug.	—
—	11	—	—	—	—	—
—	12	—	—	—	Oct.	—
—	13	wird	folgen	—	Dec.	—

Bemerkung für die Buchbinder.

Beim Einbinden des aus den Heften 9 bis 12 beſtehenden dritten Bandes, werden die vier Intelligenzblätter zuſammen hintenan gebunden, ſo daß die Bögen welche unten am Rande die Signaturen 1 bis 21 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, dann die mit den Signaturen A bis G verſehenen Bögen der Intelligenzblätter.

Die Notenblätter und Zeichnungen bleiben einzeln bei den betreffenden Blattſeiten; der halbe Bogen worauf-Titelblatt und Inhaltsanzeige ſtehen, wird aber, wie ſich von ſelbſt verſteht, ganz voran gebunden.

Die blauen Umſchläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beſeitigt. Die zugleich mit dem 12. Hefte ausgegebenen lichtblauen Umſchläge zu den drei erſten Bänden hingegen ſind beſtimmt, beim Einbinden der Bände in Pappe, ſtatt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

Spontini

CAECILIA

[illegible]

… Ermittelung geheimer staatsgefährlicher Verbindungen in Berlin zurückgetreten, war bewogen worden, das Eröffnungs- und Einleitungs-Programm zu dieser Zeitung zu

Spontini

CAECILIA

Nr. 9.

Gedanken
bei dem
*Erscheinen dieser Blätter.**)

Vom Kammergerichtsrathe

E. T. A. (W.) Hoffmann.

Wie heisst doch jene Beschwörungsformel, mit der die Autoren ihre Vorreden zu beschliessen pflegen? — „Und nun gehe hin, du mein liebes

*) Freilich nicht der gegenwärtigen Cäcilienblätter, welche viel zu spät nach dem Hintritte dieses genialen Mannes geboren wurden, um sich seiner als Mitarbeiter erfreuen zu können, sondern einer andern musikalischen Zeitschrift, welche aber nicht zu Stande kam.

Es hatte nämlich im Jahr 1820 die Christianische Musikhandlung in Berlin die Herausgabe einer *Allgemeinen Zeitung für Musik und Musikliteratur* projectirt, und Hoffmann, damal wieder in Staatsdienste, als Kammergerichtsrath, dann Mitglied des Oberappellations-Senates und der Immediat-Untersuchungscommission zur Ermittelung geheimer staatsgefährlicher Verbindungen in Berlin zurückgetreten, war bewogen worden, das Eröffnungs- und Einleitungs-Programm zu dieser Zeitung zu

„Kind, das ich so sorglich gehegt und gepflegt“ etc. — Es ist auch nichts natürlicher, und eben deshalb gäng und gebe geworden, die Geistesgeburt zu vergleichen der leiblichen.

Auf beiden ruht der Fluch der Erbsünde, nämlich Qual und Schmerz des Gebärens, aufgewiegt durch Vaterfreuden und hinlängliche Affenliebe für das geborne Wesen. —

Eigentlich ist es ja aber niemals ein Kind, das der Autor eines vollständigen Buchs in die Welt schickt, sondern ein völlig ausgewachsener

---

schreiben. Dieser Auffoderung zu entsprechen, schrieb er den vorliegenden Aufsatz. In dem im October 1820 erschienenen ersten Blatte der besagten Musikzeitung wurde die erste Hälfte des Aufsatzes abgedruckt, allein gleich dies erste Blatt wurde — wie man sagt darum, weil es einen, einer ausgezeichneten Person missfälligen Artikel enthielt, — officiell oder halb-officiell unterdrückt, und das ganze Unternehmen unterblieb, so dass nicht einmal die öffentliche Austheilung des ersten Blattes vollbracht wurde, ein zweites aber gar nicht zur Welt kam, und Hoffmanns Arbeit also nie im Druck erschien.

Uns ist vergönnt, diese theure Reliquie des trefflichen Mannes dem Publicum zu überliefern, zwar nicht als Einleitung zu unserm ersten Hefte (denn das hätte man vielleicht als ungünstiges *omen* deuten können) wohl aber immer zur rechten Zeit, um das Interesse und die Theilnahme zu finden, welche das Publikum und wir dem ausgezeichneten Talente so gern und willig weihen.

D. Redact.

Mensch, dessen ganze Gestaltung im Innern und Äussern zu Tage liegt.

Anders, ganz anders verhält es sich mit einem Werke, wie dasjenige, was hier so eben beginnt. — Der Verleger baut nach Kräften eine hübsche Wiege, der Redakteur legt einen Embryo hinein und bittet, so wie das kleine Ding sich nur regen mag, die gehörigen Pathen, die denn nun eben als ächte Pathen für das Lebensbedürfnis, für Pflege und Erziehung des Täuflings sorgen. Recht unter den Augen der geladenen Gäste mag nun das Wesen emporwachsen und gedeihen nach seiner Art; es giebt einen fortwährenden Gevatterschmaus, und die Sache der gastgeberischen Pathen ist es, dahin zu trachten, dass die Gerichte fein schmackhaft bleiben und es dem Getränk nie an wackrem Feuer und Geist mangle, damit die Gäste nicht fortbleiben und auch das Kleine, das oben ansitzt und mitisst und mittrinkt, nahrhaftes und verdauliches geniesse und sich immer mehr erkräftige zum stammhaften Menschen. —

— Warum dies bittersaure Gesicht, geliebtester Komponist? —

„Schon wieder ein neuer anatomischer Tisch „errichtet, auf dem man unsere Werke mit ge„waltsam ausgespreizten Gliedern festschrauben und „mit rücksichtsloser Grausamkeit zerlegen wird. „Ha! — ich sehe schon verdeckte Quintenfolgen, „unharmonische Querstände entblösst von dem

„Fleisch der vollen Harmonie, unter dem funkeln-
„den Messer des Prosektors emporzittern!“ —

Daher dein Unmuth? — Überzeugt, o mein Komponist! bin ich, dass du schreiben wirst oder schon geschrieben hast ein Werk, das so recht ganz und gar hervorging aus deinem innersten Wesen. — — — War es vielleicht eine Oper, die du schriebst, so nahmst du den poetischen Gedanken, der dem Ganzen zum Grunde lag, mit allen seinen tiefsten Motiven in dir auf; der Genius der Tonkunst rührte seine mächtigen Schwingen, und selbst die Fesseln, die ihm hin und wieder schlechte Worte des Gedichts anlegen wollten, vermochten nicht, seinen kühnen Flug zu hemmen, indem er alles, was jenem an poetischen Gedanken entstrahlte, emportrug in höhere Regionen. Alle Liebe, alle Sehnsucht, alles Verlangen, Wonne, Hass, Entzücken, Verzweiflung erschien, aber verklärt, in dem Glanze des höhern Reichs der Töne, und das menschliche Herz, auf seltsame Weise gerührt, fühlte selbst in dem Irdischen das Überirdische. — Ich meine, in den Weihestunden der Begeistrung war es dir vergönnt, die Musik so zu denken, wie sie der richtende, ordnende Verstand als wahrhaftig anerkennen musste.

Ja den Verstand! — Diesen zuweilen etwas sauertöpfischen Schulmeister können wir nun einmal nicht entbehren. Er untersucht mit scharfem Blick die Stützen unseres Gebäudes und findet er

sie zu dünn oder morsch, so stösst er sie um mit dem Fuss und spricht, wenn der ganze Bau nachstürzt: Es war nichts! — Besser, so etwas thut Freund Sauertopf in unserm Innern, als geschieht es von andern äusserlich! —

Genug, o mein Komponist, du hast, ich weiss es, ein wackres Werk gemacht und bist dir, wie es sich von selbst versteht, der Motive, so und so und nicht anders deine Musik gedichtet zu haben, vollkommen bewusst. Nun findest du dein Werk wieder, nicht auf dem anatomischen Tisch unter den mordbewaffneten Händen eines barbarischen Prosektors, sondern aufgestellt vor einem dir befreundeten Geiste, der es mit scharfem Blicke durchschaut und, statt dass jener es unerbittlich zerschnitten hätte, nur alles was er darin entdeckt, den ganzen wunderbaren Bau mit all' seinen Verschlingungen, in lauten Worten verkündet. — Sage nicht, o Komponist! dass es eben keine Freude sei, sich alles das, was man gedacht, empfunden, wie ein Exempel vorrechnen zu lassen. Die Freude, von einem verwandten Geiste ganz verstanden zu seyn, ist es, die den Gedanken an jenes pedantische Vorrechnen nicht aufkommen lässt. —

Zudem stelle dir, mein Komponist, dein Werk vor als einen schönen, herrlichen Baum, der, aus einem kleinen Kern entsprossen, nun die blüthenreichen Äste hoch emporstreckt in den blauen Himmel. Nun stehen wissbegierige

Leute umher, und können das Wunder nicht begreifen, wie der Baum so gedeihen konnte. — Da kommt aber jener verwandte Geist gegangen und vermag mittelst eines geheimnisvollen Zaubers es zu bewirken, dass die Leute in die Tiefe der Erde wie durch Krystall schauen, den Kern entdecken und sich überzeugen können, dass eben aus diesem Kern der ganze schöne Baum entspross. Ja sie werden einsehen, dass Baum, Blatt, Blüthe und Frucht so und nicht anders gestaltet und gefärbt seyn konnten. —

Du siehst ein, mein Komponist, dass ich eben daran dachte, wie Beurtheilungen musikalischer Werke beschaffen seyn müssten, und dass ich nur recht in die Tiefe des Werks eindringende und dieselben in ihren tiefsten Motiven entwickelnde Abhandlungen dafür gelten lassen mag, die den Komponisten, sollte auch nicht immer des Lobes Posaune erschallen, so wie seine verwandten Kollegen, erfreuen, andere Leute aber verständigen über manches, das ihnen sonst entgangen. —

Es ist gewiss, dass Beurtheilungen dieser Art dazu führen können, dass man gut hört. — Gut hören ist nämlich, wenn Anlage dazu da, allerdings zu erlernen; selbst gut machen freilich nicht, da dieses eine Kleinigkeit voraussetzt, die ein alter tüchtiger Meister geradezu aussprach in einem höflichen Schreiben an einen jungen Herrn von Stande, der in grosser Herzensangst anfragte: wie um tausend Himmelswillen er es nur anfangen

solle, die Welt mit einer meisterhaften Komposition zu entzücken. Der Meister antwortete: Wollten Ew. Hochgebornen nur die Gewogenheit haben, Genie zu besitzen, so würde alles etc.

Schliesslich muss ich dir, mein Komponist! gestehen, dass es mich sehr merkwürdiger Weise bedünken will, wie oft ein Paar Lieder oder ein Heft Polonoisen oder, wären sie nicht aus der der Mode gekommen, Menuetten, viel eher Beurtheilungen jener Art aushalten können, als manches Werk an dem man sich drei Stunden lang satt und übersatt hört. — Ein ganzer Busch in's lockre Erdreich eingesteckter wurzelloser Sträucher ist noch kein lebensfrischer kräftiger Baum. —

Es giebt nichts erfreulicheres, als sich über eine Kunst, die man tief im Herzen hegt und pflegt, recht auszusprechen; aber wann kommt man dazu? Reden ist viel besser, als schreiben, aber schreiben muss man wohl deshalb, weil man jetzt beinahe eher Leute findet, die da lesen, als die da hören und vollends Musiker hören, und viel lieber Noten, als Worte, und leiden ungern in der Rede, wie in der Musik, zu kühne Ausweichungen, die das geflügelte Wort doch nur zu leicht sich erlaubt. — Man sorge aber, dass der todte Buchstabe die Kraft an sich trage, lebendig zu werden vor dem Gemüthe des Lesers, damit dieses sich ihm aufthue! —

Also auch Abhandlungen über musikalische Gegenstände, ohne die Basis eines bestimmten

Werks? — „Nichts ist langweiliger, als derlei „Abhandlungen" sagst du? — Richtig! zumal in dem Styl, wie sie etwa in der Hildegard von Hohenthal der Held des Romans giebt, der seiner vornehmen Schülerin, in die er obenein auf eben nicht sehr anständige Weise verliebt ist, den mathematischen Theil der Musikwissenschaft in solcher Art docirt, dass man nicht begreift, wie sie es aushält mit dem Pedanten! — Alles zu seiner Zeit und an rechter Stelle. — Wird ein Haus gebaut, so bedarf es des Gerüstes; seltsam genug würd' es aber seyn, die Ehre des Baumeisters nicht im Gebäude, sondern im Gerüste zu suchen und zu finden! —

Es giebt eine Art über musikalische Gegenstände zu reden, (sey es mündlich oder schriftlich) die dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu seyn. Ja, diese können grosse Freude daran haben, und unversehens einige Weihe erhalten, ohne das Priesterkleid anzuziehen. —

Keine Kunst, und am allerwenigsten die Musik, leidet den Pedantismus, und eine gewisse Freigeisterei ist manchmal gerade dem grossen Genie eigen. Ein alter Herr erröthete einmal über einen verdeckten Octavengang in der Ober- und Unterstimme, als würde eine Obscönität gesagt in honetter Gesellschaft. — Was würde Kirnberger zu Mozarts Harmonik gesagt haben! — Von Instrumentirung ist gar nicht zu reden. — Tamino

geht durch Feuer und Wasser nach den Tönen der Flöte und Pauke, und die Posaunen klingen hübsch dazu im Pianissimo! —

Wahr ist es, zu der Feuer- und Wasserprobe des guten Geschmacks gehört jetzt das ganze Arsenal hölzerner und messingner Waffen, und wird täglich vermehrt durch seltsame Erfindungen, als da sind Klapphörner, Flügelhörner etc., die ihres Dissonirens halber sehr artig hervorstechen.

Wahr ist es, dass jeder Bläser, da er jetzt nimmer rasten darf, sich die Lungen von Rameau's Neffen, oder von jenem verhexten Kerl wünschen möchte, der acht Meilen weit sechs Windmühlen durch seinen Hauch in Bewegung setzte. Wahr ist es, dass manche Partitur jetzt dermasen schwarz aussieht, dass ein dreister Floh ohne Umstände sich darauf verunreinigen kann, niemand merkt's. Aber! — Effect — Effect! —

Nun, das Hervorbringen des Effects ist auch eins der wunderbarsten Geheimnisse der Komposition, darum weil das menschliche Gemüth auch das wunderbarste Geheimnis ist. Aus dem Gemüth in das Gemüth, heisst es, und da kann man denn nicht sagen, was grade mehr wirke, das ganze Ungewitter von Pauken, Trommeln, Becken, Posaunen, Trompeten, Hörnern etc., oder der Sonnenstrahl eines einzigen Tons der Oboe, oder sonst eines Instruments von guter Art.

Friedrich der Zweite nannte ein *Crescendo*, das Reichard in einer Arie angebracht, einen Feuerlärm, und verliess zornig den Saal, als man es dahin gebracht, dass er sich einen Akt aus irgend einer Oper von Gluck vorspielen liess, weil ihm alles nicht als Musik, sondern als ein verwirrtes Durcheinander erschien: Hasse und Graun allein hatten wahrhaft, d. h. edel, einfach und melodiös komponirt! —

Kehrt zurück zu der Einfachheit der Alten, rufst du, alter Meister, den Jünglingen zu, fort mit dem Geklingel und Geklapper, vergesst alle heutige Musik, vergesst Mozart und Beethoven, und vollends —

Nun, sag an, alter Herr, welche Alten du meinst? — Bestimme das Zeitalter, in dem die wahrhafte Kunst der Musik abgeschlossen wurde, so dass alles was darüber hinaus geht, vom Übel ist, und vereinige so in dir eine ganze *Academie françoise*, die die Kunst in Schranken einpfercht, die niemand überspringen darf, ohne gepfändet zu werden! — Was meinst du zu Fux, Keiser — oder später zu Hasse — Händel — Gluck etc. — Zweifelhaft? —

Beiläufig gesagt, wollte man diesem Ritter, seiner ritterlichen Natur unerachtet, anfangs gar nicht recht trauen. — In den Forkelschen Beiträgen wurde sehr witziger Weise seine Ouverture zu der Iphigenia in Tauris mit dem Gelärm

der Bauern in der Dorfschenke verglichen. — Und wenn nun Gluck in unsern Zeiten gelebt hätte, wäre es nicht möglich gewesen, dass er sich, was die Instrumentirung betrifft, auch leider auf die schlechte Seite gelegt! — Gewiss ist es, dass er mit der Idee einer Oper, die Herrmannsschlacht, wozu er ein ganz besonderes, die Tuba der Römer nachahmendes Instrument verfertigen lassen wollte, starb. — Er ist wohl dieser Absicht halber zu rechter Zeit gestorben. —

Halten Sie, gestrenger alter Herr, mich ja nicht für einen Ruchlosen, der die Väter nicht ehrt, oder der nicht vielmehr tief in der Brust empfindet, dass all' unser Leben ausgieng von ihrer Schaffungskraft und dass wir des Bandes, womit sie uns gängeln, nie entbehren können, ohne Gefahr zu straucheln, indessen —

Doch indem ich Sie, mein alter Herr, recht anschaue, belieben Sie ja auf einmal ganz jugendlich auszusehen! — Nun, dergleichen Fantasmagorieen bin ich gewohnt von Alters her. — Mein jüngerer Bruder war ein drolliger Junge. Als fünf-, sechsjähriger Knabe pflegte er des Grossvaters Perücke aufzusetzen, und uns älteren mit grämlicher Miene vorzudociren, worüber wir denn immer gar herzlich lachen mussten! — —

„Schliesst eure Fenster, eure Thüren zu, ihr „Tonsetzer, der Spuk geht um!"

Sollt' es möglich seyn, dass irgend eine Zeit-

schrift, irgend eine künstlerische Zeitung existiren könne, ohne einige Klatscherei? —

Mitten im Komponiren wird der Meister überfallen von diesem oder jenem Collaborator, und muss ihm Rede stehen, er mag wollen oder nicht. Besagter Collaborator verkündet dann der Welt, der grosse X trage, er könne es aus eigner Ueberzeugung versichern, beim Komponiren einen nicht ganz saubern Schlafrock von buntem Ziz, bediene sich sehr schön rastrirten Venetianischen Notenpapiers, habe excellente schwarze Tinte, setze seltsamerweise die Linie der Bratschen unter die Linie des Fagotts, und trenne so das Quartett, sey aber sonst ein seelenguter herrlicher Mann. Von *A* halte er nicht viel, über *B* habe er sich nicht recht auslassen wollen, *C* scheine er zu lieben, was er aber über *D* gesagt, solle vor der Hand verschwiegen bleiben etc.

Darum „schliesst eure . . . — Doch nein — nein! Es giebt solch eine anmuthige Klatscherei, die, statt gehässig zu seyn, nur dazu dient, das geistige Band, das die Menge an den geliebten, geachteten Meister fesselt, noch fester zu knüpfen, und diese mag sich immerhin auch in diesen Blättern einstellen. Es ist nun einmal das Erbtheil unserer schwachen Natur, dass wir das Werk nicht von der Person des Meisters trennen können, sondern bei jenem auch stets an diese denken, denn sonst würden nicht die Bildnisse beliebter Meister so ämsig gesucht und gekauft

werden. „Wie mag er wohl aussehen der, der im Stande war, mich so recht ins Innerste hinein zu erfreuen?“ denkt gleich ein jeder. Erzählt nur einer, der den Meister kennt, auf gemüthliche Weise recht viel von seinem eigenthümlichen Wesen, stellt er sein ganzes Bild dar in lebensvollen Zügen: in der That, befreundeter wird sich jeder mit ihm fühlen, der ihn schon sonst im Herzen trug.

Zur Zeit als die Physiognomik florirte, wollte man auch Herzen und Nieren erforschen mittels der Handschrift, und gewiss ist es, dass in dieser auch viel Charakteristisches zu finden. Viel greller als in der Wortschrift möchte sich dieses in der Notenschrift aussprechen, und gar hübsch wär es, wenn diese Blätter künftig dieses, jenes *Fac simile* grosser Meister einschalteten. — Aus der Schule darf nicht geplaudert werden, daher ist es nicht thunlich zu erfahren, wie, d. h. mit welchem Mechanismus, dieser, jener Komponist seine Werke aufschreibt. Jeder hat darin seine besondere Weise, und es wäre in der That sehr anziehend, mit feiner Nase herauszuspüren, wie jener Mechanismus auf die Werke selbst gewirkt hat und wirkt. — Selbstgeständnisse sind kaum zu erringen, und daher könnte so etwas nur von verstorbenen Meistern gesagt und geschrieben werden!

Doch Gedanke reiht sich an Gedanke, daher u. s. w.

Hoffmann.

Rossini.

Was du oft And'ren, ja dir auch, so geistvoll und lieblich ent-elstert,
Krabbelt mir gütlich am Ohr, aber nicht reicht mir's ins Herz.

F. W. Jung.

Neueste Manier.

Entrechats schlagt ihr, und Rad, burzelbaumt im gehetzten Getöne;
Künste wohl macht ihr mir so; aber mich sehn' ich nach Kunst.

F. W. Jung.

Logogriph.

Bald im Guten bald im Bösen
Kann es binden, kann es lösen;
Kömmt vom Pfarrer, kömmt vom Richter
Ja sogar vom Dramen-Dichter;
Aber nun ein Zeichen vor:
Wehe! fehlts dem Sänger-Chor.

J. C. Nänny.

Über das Verhältnis der Musik zu den *übrigen schönen Künsten.*

Für G. Webers Lexikon, zum Artikel Musik, geschrieben)*

von St. Schütze.

Dieser Aufsatz beabsichtet nicht, alle Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zwischen der Musik und den übrigen schönen Künsten durchzumustern, sondern nur, auf den Punkt aufmerksam zu machen, wo alle zusammentreffen. Alle schönen Künste müssen dem Wesen nach Eins seyn, und alle in der Sache ein und dasselbe bestreben, wenn sie mit einem Begriff aufgefasst werden und nicht als ein Verschiedenes auseinander fallen sollen.

Es ist nicht genug, zu sagen, dass alle den Zweck der Schönheit erreichen, was sie nur durch ein gleichsam zufälliges Ergebnis zusammenführte, sondern sie müssen auch innerlich, in dem, was sie schaffen, in ihrem Gegenstande, in dem Werke ihres Wirkens ganz dasselbe seyn.

Viele Kunstlehren drücken sich so aus, als ob die schönen Künste sich in zwei Welten

---

*) Vergl. die Anmerkung im 7. Hefte, S. 233.
GW.

theilten, und Eins innerlich, das Andere äusserlich oder draussen zu thun habe, wobei denn noch gefragt wird, wovon man (als dem rechten Punkt) ausgehen, und was man (vergleichender Weise) zuletzt bringen solle. So geschieht es denn gewöhnlich, dass man von der Plastik ausgeht, wornach man die Darstellung der Welt als den Zweck aller Kunst angiebt, wobei man vorzüglich an die äussere Welt denkt, der man alsdann die Musik mit der innern Welt gleichsam als eine Ergänzung nachfolgen lässt. Auf diese Weise kämen sie eigentlich nie zusammen, und könnten wohl zur Ähnlichkeit, aber nicht zur Einheit gelangen. Demnach ist denn auch die Musik der Plastik gewöhnlich untergeordnet und nicht in ihrer vollen Würde erkannt worden.

So lesen wir z.B. in einer nach Schelling'schen Grundsätzen verfassten Kunstlehre:

„Die Musik, als Kunst des innern Sinnes oder „der Empfindung und Leidenschaft, die als sol„che dem reinen vollendeten Seyn (!) in der „Plastik entgegengesetzt sind, stellt die Regungen „des Innern durch innerlich vernehmbare, d. h. „hörbare Bewegungen und Schwingungen, also „durch Töne, objectiv dar. Ihr Charakter ist „Leben und Leidenschaftlichkeit im Streben des „Gemüthes nach dem Absoluten, wodurch es „sich selbst (!) absolut darstellt, so dass das „Absolute als Reales verschwindet. Die Musik „ist demnach das subjectivste Element der Kunst, „wo das Absolute nicht positiv absolut, wie es

„die unmittelbare Anschauung als We-„senheit (!), sondern als ein Absolutes der „Empfindung —, — als in Zeit sich entfaltende „Einheit und Eigenheit dargestellt wird. — „Weil die Eigenheit, das negative Element „des Schönen, in der Musik vorherrscht, so kann „sie die Absolutheit nicht in der an sich und un-„mittelbar gesetzten, also positiven und „objectiven Harmonie des Unendlichen und End-„lichen offenbaren, sondern nur in der aus der „Eigenheit selbst gebildeten, also freien Harmo-„nie des Gemüthes widerstrahlen lassen.“

So geschieht es, dass die Musik nur zu einer negativen, zu einer mittelbaren Kunst wird, weil hier die Vorstellung von einem objectiven (äussern) Standpunkt ausgeht, und dieser für die Musik als Masstab angenommen ist.

Der Fall wird sich gleich umkehren, wenn wir die innere Regung als Standpunkt annehmen, wornach die Musik eher als die unmittelbare, und die Plastik als die mittelbare Kunst erscheinen würde.

Dieses Wechseln der Standpunkte zeigt schon an, dass man, um zu einem Vereinigungspunkte oder zur Einheit selbst zu gelangen, etwas Wesentliches dabei übersieht.

Dies Wesentliche ist: Es giebt für alle schönen Künste nur einen wahrhaften Standpunkt,

und dieser ist die innere Vorstellung. Die Kunst überhaupt hat es nie mit den Dingen selbst, sondern nur mit den Vorstellungen davon zu thun. Nicht die Welt selbst, so fern sie ist, stellt sie dar, sondern nur, so fern sie von einem bestimmten Gemüthe aufgefasst und von der Phantasie angeschaut wird. Sie hat nicht die Welt selbst, sondern nur den Eindruck derselben zum Gegenstande, und zwar wie er sich in dem vollkommenern Gemüthe des Dichters und Künstlers offenbart. Jedes Kunstwerk hat den Zweck, den Eindruck zu erneuen, den eine Sache auf die Phantasie des Künstlers hervorgebracht hat, und sie so darzustellen, wie er glaubt, dass sie am wahrsten und am schönsten auf jeden wirken müsste. Die Kunst geht auf das höhere, geistige Leben, das die Welt gewährt, welches sie wiedergibt, nicht, so fern diese blos die Sinne berührt, sondern in so fern sie in die Seele kommt, und innere Regung wird. Bei diesem Leben, das sich in der Vorstellung erneuert und eine Beschäftigung der Phantasie wird, kann vom Innern und Äussern, wenn man die Kunst in ihrem Mittelpunkt erfassen will, gar nicht mehr die Rede seyn. Die Phantasie schaut auf jede innere Regung herrschend hinab, diese mag erst äusserlich veranlasst, oder selbst innerlich entsprungen seyn; auch die lebhafteste Empfindung in der Kunst soll uns nicht (zur Handlung) fortreissen, sondern wieder zur Vorstellung werden, die von der Phantasie beherrscht, in der Verbindung mit andern Vorstellungen überschaut und als Schönheit genossen wird.

Es ist schon im Allgemeinen eine anerkannte philosophische Wahrheit, dass wir nicht aus uns herausgehen und zu den Dingen hinübergelangen, in sie eindringen können, sondern nach Masgabe der Sinne nur Bilder von ihnen empfangen und in uns aufnehmen; noch mehr aber und in einer besondern Beziehung ist dies bei den schönen Künsten der Fall. Sie können und sollen nicht die Wirklichkeit geben, sie müssen ihren unmittelbaren Eindruck mildern und einen poetischen Schleier darüber werfen, (den die Phantasie webt,) so dass sie, bei aller objectiven Wahrheit, doch zugleich ein Gebilde der innern Thätigkeit werden. Eine Reisebeschreibung, eine treue Geschichte kann nicht ein Epos seyn. Die Dinge können und dürfen nicht als allgemeine Erscheinungen aufgezählt und neben einander hingestellt werden, sondern sie müssen jemanden angehören, sie müssen als das Ergebnis einer bestimmten Auffassung, als die Anschauung einer empfindenden Seele, die selbst noch eine Absicht (den Zweck der Schönheit) damit verbindet, als ein Gepräge des Geistes zum Vorschein kommen. Nicht einmal einzelne Theile einer Reisebeschreibung können, wie sie sind, in das poetische Werk mit hinübergehen, sie müssen erst in Empfindung getaucht und nach dem Zweck des Ganzen verarbeitet werden. Wie sehr die Kunst die Überzeugung durch Wirklichkeit meidet, das beweist am deutlichsten die körperlichste von allen, die Bildhauerkunst, die sogar die Gegenstände selbst zur Anschauung hinstellt. Sie muss ihnen die Täuschung des Lebendigen entziehen, sie in Licht

verklären, damit sie wieder zur blossen Vorstellung werden und anzeigen können, dass sie ein Bild der Phantasie, das Gepräge einer bestimmten Auffassung seyn sollen, durch welche der Wiederanschauende hindurch geht, geistig geleitet zum Gegenstande hindringt, nicht, um weniger als die Wirklichkeit, sondern dem Wesen nach mehr zu empfangen. Die schöne Täuschung oder die Täuschung in der Schönheit hat nur die Absicht der tieferen, allgemeineren Wahrheit. — Die Malerei beweisst es vollends unmittelbar, dass die Kunst nur nach einem Bilde strebe, in dem sie zauberisch auf einer blossen Fläche die Vorstellung von einem Körper erweckt.

Also dient alle äussere Erscheinung in der Kunst nur der *innern Vorstellung*. Diese ist der Endzweck, das Ende wie der Ursprung der Kunst, ihr eigentliches Seyn und ihre geistige Wirklichkeit. Und damit stimmt die Musik vollkommen überein; sie verbindet die Vorstellung als innere Regsamkeit; nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie *empfunden* wird, will sie offenbaren; sie fasst die Endpuncte (das Resultirende) der übrigen Künste (aber doch ebenfalls nicht unmittelbar) auf, und schildert das innere Leben als das Ergebnis aller Wechselwirkung zwischen der innern und äussern Welt. Wenn sie regsamer und lebendiger erscheint, so kann ihr dies nicht zum Vorwurſe gereichen, da sie so grades Weges zum Wesentlichen, zum Leben, hinüberschreitet, und bestreitet sie nicht den ganzen Umfang, indem sie vielleicht das Ruhigere,

Bestimmtere weniger wieder giebt, so hat sie das mit allen Künsten gemein, dass ihr Wirkungskreis durch die Mittel beschränkt wird. Alle Künste zusammen machen erst — mit Abwerfung der Schlacken, die in der Prosa zurückbleiben — die volle Sonne des Lebens.

Es ist aber, um sich die Musik nicht gar zu enge gebunden zu denken, noch zweierlei wohl zu erwägen: erstlich, dass sie nicht blos sogenannte Empfindungen im eigentlichsten Sinne, sondern überhaupt alle innere Regungen darstellt, diese mögen im Herzen oder im Geiste vorgehen, Gefühl oder Phantasie seyn. Ja selbst die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag sie auszudrücken. Man denke nur an so manche herrliche, geistvolle Symphonie, an so manches wetteifernde Concert und an so manche disputirende Fuge: Kurz, Alles, was nur im mindesten als innere Regsamkeit kann empfunden oder verspürt werden, das fasst sie auf und hält es in schöner Verbindung der Phantasie zum Genusse dar — der Phantasie, denn auch sie will nur für diese dichten und verschmäht alle sinnliche Rührung und Aufregung des Instinkts.

Zweitens ist ihr auch die äussere Welt nicht verschlossen. Da die Seele nicht blos innerlich durch sich selbst, sondern auch von aussen bewegt und erregt wird, so kann und darf sehr natürlich eine Empfindung (eine Affection) auch auf einen äussern Gegenstand und auf die ganze äussere Welt bezogen werden.

So können wir nach Anleitung der Töne alles Durchschwärmen, was uns je umgeben hat und je durch unsere Sinne gekommen ist oder auch nur gedacht wird — den strahlenden Morgen wie den sinkenden Abend, das Brausen des Meeres wie den Frieden des Thals, Streit und Krieg wie die gemäsigtern Bewegungen des Lebens. Deshalb kann sich die Musik mit dem Drama verbinden, und in der Vorstellung selbst zum Drama werden. Welch ein weites Feld, welch ein Reich zu immer neuen Schöpfungen ist ihr hiermit eröffnet! Drama und Oper streben nach einerlei Wirkung und wie nahe können sie darin zusammentreffen! Man frage sich selbst, ob nicht die Iphigenie von Göthe und die Iphigenie von Gluck einen sehr ähnlichen, ja im Wesentlichen ganz gleichen Eindruck zurücklassen!

So ist denn die Musik kein stiefmütterlich eingesperrtes Kind; sie lebt mit den übrigen Künsten in einem und demselben Elemente, nämlich in der Vorstellung, die vor der Phantasie schwebt.

St. Schütze.

Über
Clavierauszüge
überhaupt, und insbesondere

I. über die von Händel's *Josua*, II. Schneider's *Sündfluth*, III. Mozart's *Misericordias*, IV. Weber's *Euryanthe*, V. Spontini's *Olimpia*, VI. Spohr's *Jessonda*, VII. Feska's *Kantemire*, VIII. dessen *Omar und Leila*, IX. Carafa's *Solitaire*, X. Auber's *Neige*, XI. dessen *Leocadie*, XII. Rossini's *Semiramide*, XIII. dessen *Zelmira*, XIV. Mozart's *Figaro*, XV. Marschners *Holzdieb*.

Man geräth, soll man ein im Clavierauszug erscheinendes grosses Vocal- und Instrumentalwerk besprechen, immer in eine gewisse Verlegenheit. Das Werk selbst aus und nach dem blossen Clavierauszuge beurtheilen wollen, wäre natürlich sehr unpassend, da das „*Ex ungue leonem*“ zwar wohl Etwas, doch hier eben so wenig ausreichend ist, als wenn der Recensent eines Kupferstiches nach Raphaels Transfiguration den eigenthümlichen Kunstgehalt und Werth des Raphaelschen Original-Gemäldes nach dem ihm eben vorliegenden Kupferstiche taxiren wollte, — oder einen Dichter nach einer blosen Chrestomatie seiner Werke, — oder etwa umgekehrt Schillers Gang zum Eisenhammer nach dem Schauspiel Fridolin.

Aber auch wenn der Recensent das Original selbst schon anderswoher, etwa durch Anhören der Aufführung auf der Bühne, — oder durch

Ansicht der vollständigen Partitur, genau kennt, und daher zu einer solchen Beurtheilung des Werkes an sich völlig in Stand gesetzt und competent ist, so gehört doch selbst dann ein ausführliches Besprechen jenes Gehaltes nicht in die Anzeige des blosen Clavierauszuges.

Diesemnach müsste denn der Recensent eines solchen Auszuges sich freilich blos auf die Erwähnung und Betrachtuug desjenigen beschränken, was den eigenthümlichen Werth eines Clavierauszuges als solchen ausmacht. Nun ist aber eine Betrachtung dieser Art ihrer Natur nach etwas ziemlich eng Beschränktes, und wenig anziehend, und grade darum liegt die Versuchung so nahe, zu Äusserungen über den Gehalt, die Eigenthümlichkeit u. s. w. des Originals, oder, um gelegentlich auch fein einige Erudition an Tag zu legen, auch über seine Entstehungsgeschichte, seine und seines Erzeugers Schicksale, Charakter und tausend ähnliche *A-propos* überzuschweifen, welche — wenn auch an sich selber manchmal angenehm belehrend und unterhaltend, an dem Orte wo sie also stehen, eben doch immer *hors d'oeuvre* sind.

Wir wollen die vorstehend bezeichnete fatale Alternative für diesmal dadurch zu vermeiden suchen, dass wir, statt uns auf eine trockene specielle Anzeige der in der Überschrift genannten Clavierauszüge zu beschränken, derselben eine allgemeine Betrachtung voranfügen über das In-

stitut der Clavierauszüge überhaupt, über deren eigentlichen Werth und über die Bedingungen ihrer Nützlichkeit.

Wir besorgen nicht, dass man diesen Gegenstand uninteressant und einer ausführlicheren Erörterung unwerth finden werde. Es bürgt uns dafür nicht allein schon das allgemeine Interesse, mit welchem Clavierauszüge im Publicum, zumal in Teutschland, aufgenommen zu werden pflegen, sondern auch die Überzeugung von ihrer wirklichen vielfältigen Nützlichkeit, indem sie, obgleich nur Surrogate der vollständigen Partitur, obgleich nur Nachbildungen des vollständigen Werkes in verkleinertem Masstabe, doch in mancher Hinsicht eigene Vortheile gewähren, welche die volle Partitur selbst nicht zu gewähren vermag, und solchergestalt tief und wirksam in das sowohl praktisch als ins theoretisch musikalische Leben vielseitig eingreifen.

Diese eigenthümlichen Vortheile und Vorzüge bestehen, wie natürlich, in der in jeder Hinsicht leichteren Zugänglichkeit und Brauchbarkeit, und insbesondere in der leichteren Ausführbarkeit selbst in ganz beschränkten häuslichen Kreisen, wodurch nicht nur der Genuss, und vorzüglich mehrfältiger Nachgenuss, erleichtert und allgemeiner verbreitet, sondern auch die Auffassung des Originalwerkes selbst durch Vorgenuss des Auszuges vorbereitet, gesichert und erleichtert werden kann, übrigens selbst für diejenigen, welche nie zum

Anhören des Originals gelangen, und welchen selbst (physisch oder intellectuell) der Genuss versagt ist, es durch Lesen der Partitur aufzufassen oder zu studiren, wenigstens gleichsam durch einen Kupferstich oder Schattenriss, ein ungefährer Begriff vom Originale gewährt wird, was Alles nicht anders als höchst wohlthätig dahin wirken kann, Sinn, Geschmack und Interesse für dramatische Tonkunst zu wecken, zu nähren und aufzufrischen, und überhaupt den Kunstsinn nach allen Richtungen auszubilden und zu verbreiten. Als nicht unerheblich kommt nebenbei noch mit in Erwägung, dass sehr viele Bühnen, bei der Aufführung von Opern, den Clavierauszug auch als sehr bequemes Souffleurbuch gebrauchen — so wie die Correpetitoren sowohl als die Sänger zu bequemster Einlernung der Parte, und dass übrigens Clavierauszüge zuweilen sogar bei vollstimmigen Aufführungen die Stelle der vollen Partitur vertreten. Ja, es haben bereits bedeutende Tonsetzer und Verleger angefangen, grössere Vocal- und Instrumentalwerke in gestochenen Auflegestimmen ohne Partitur, und statt derselben mit einem zur Direction dienenden Clavierauszuge, herauszugeben.

Aus diesen verschiedenartigen eigenthümlichen Zwecken eines Clavierauszuges, ergeben sich von selbst die Foderungen, welche man, sowohl an den Bearbeiter, als an den Verleger eines Clavierauszuges zu machen berechtigt ist, und welchen zu genügen beide sich bestreben müssen; und

eben damit ist denn auch zugleich der Masstab gegeben, nach welchem der Werth und die Nützlichkeit einer solchen Clavierbearbeitung zu bemessen sind, nämlich danach, ob und in wiefern dieselbe geeignet ist, die vorstehend bezeichneten Interessen zu befriedigen.

Fürs erste ergiebt sich nämlich aus der bereits ausgesprochenen Grundansicht, dass, da der Clavierauszug nichts Anderes ist als ein S u r r o g a t der vollständigen Partitur, so wie die Aufführung desselben am Pianoforte Surrogat der vollständigen Aufführung mit allen Stimmen ist, ergiebt sich, sag' ich, von selber die Aufgabe, dass solches Surrogat dem Vorbilde, wovon es eine compendiösere Nachbildung ist, möglichst nahe zu kommen streben muss; und aus diesem Gesichtspunkte erscheint denn, als erstes Erfodernis, die Aufgabe m ö g l i c h s t e r V o l l s t ä n d i g k e i t, und zwar i n j e d e r B e d e u t u n g d i e s e s W o r t e s.

Wir verstehen nämlich darunter f ü r s E r s t e: dass der Auszug d a s g a n z e W e r k, und nicht, wie zuweilen wohl geschieht, blos eine willkürliche sogenannte Auswahl von Favoritstücken enthalte, welche letztere verkrüppelte Art, ein grosses Werk in Cabinetsstückchen zerlegt zu liefern, eigentlich immer eine schnöde, sehr tadelnswerthe Entweihung und Verstümmelung, ein Zerfetzen und Zernichten des Zusammenhanges und des Ineinandergreifens des Ganzen ist, eine Herabwürdigung der, als harmonische Glieder eines Ganzen geschaffenen

Theile zu abgerissenen Exempeln zum Handgebrauche, und wenigstens nicht viel besser, als wenn ein Zeichner einzelne Nasen, Augen, Ohren, Hände, Gesichter u. dgl. aus Raphaels Abendmahl zu Vorlegeblättern für Zeichnungsschüler nachzeichnen und unter dem Titel eines Auszuges aus dem Hauptgemälde — oder einer auszugweisen oder gedrängten Nachbildung desselben, verkaufen wollte — oder ein Buchhändler eine Sammlung einzelner Verse aus der Iliade, als Exempel zum Skandiren, unter dem Titel einer compendiöseren Iliade — oder wie das schmähliche Unternehmen jenes Sudlers, welcher aus Jean Pauls Schriften eine Quantität einzelner Phrasen in ein Heft zusammen abcopirte, und es unter dem Titel: J e a n P a u l s G e i s t (!) drucken lies!

Unsere Leser werden finden: wir halten etwas stark auf Zusammenhang, und darauf, dass Etwas, was als E i n G a n z e s gedacht und geschaffen worden, auch als ein Ganzes ganz beisammengehalten werde. Giebt es auch gleichwohl Leser, Hörer und Sänger genug, welche aus dem Clavierauszug einer Oper auf den ersten Griff alsbald blos die in Cirkeln und Assembleen mit Applaus producirlichen zärtlichen Duette, schmachtenden Romanzen und — kommt es hoch, die brillanten Bravourstücke herauszufinden wissen, und vom Übrigen keine Notiz nehmen: Mögen diese immerhin! aber wenigstens entziehe man darum nicht dem besseren Leser, nicht dem rechten Kunstfreunde die Integrität des Zusammenhanges, und biete ihm nicht, statt der le-

bendigen blumigen Flur, eine Handvoll abgeschnittener, in ein Glas Wasser gesteckter Blumen.

Ja, wir gehen in unsern Foderungen (oder doch Wünschen,) in Ansehung der Ganzheit des Werkes sogar noch einen Schritt weiter. Unseres Bedünkens müsste nämlich ein Clavierauszug, um allen vorhin aufgezählten Bedürfnissen, Anfoderungen und Zwecken vollständig zu entsprechen, zugleich das vollständige Textbuch enthalten. Wir setzen nämlich voraus, dass ein rechter Leser einen Opernauszug keineswegs als (wie man zu sagen pflegt) blosse Musik, nämlich nicht als Tongebilde ohne Beziehung auf die dramatische Situation, durchgeht, sondern um das dramatische Tonwerk als solches anzuschauen, zu empfinden und zu geniessen, und dass auch rechte Sänger eine dramatische Musik, wenn auch ohne dramatischen Apparat und ohne theatralische Action, doch mit dramatischem Sinne, und also im Sinne der dramatischen Situation, singen wollen. Um dieses, um das Verständnis der Situation und des ganzen Zusammenhanges derselben möglich zu machen, ist aber der Mitabdruck des vollständigen Textes erfoderlich, wenigstens für alle diejenigen, welchen der Gang des Stückes nicht schon von früher her bekannt und geläufig, sondern die Oper vielleicht gar noch ganz neu ist.

Wir meinen dieses auch keineswegs allein vom blos gesprochenen Texte, (der sogenannten Prosa,) bei Opern mit gesprochenem Dialog, (wel-

cher bereits von jeher in den gestochenen französischen Opernpartituren mit abgedruckt ist.) Dass dieser, der nicht gesungene Text, im Clavierauszuge mit abgedruckt werden sollte, — oder wenigstens eine summarische Anzeige seines Inhaltes und des Fortschreitens der Handlung von einem Tonstücke zum anderen, das wäre noch das Allerwenigste; sondern es sollte, vor jedem Gesangstücke, sowohl dieser, als auch der ganz durchcomponirten sogenannten grossen Oper, der Text desselben noch besonders abgedruckt sein, um leichter und kürzer im Zusammenhange erfasst und überschaut werden zu können, als dies durch vollständige Durchlesung des, zwischen den oft zahlreichen Notenzeilen des Gesangstückes zerstreuten, oft durch zahlreiche Wiederholungen u. dgl. auseinandergereckten Textes, zumal in sogenannten Ensemblestücken, möglich ist.

Übrigens wünschten wir, dass auch in den Musikstücken selbst, das während ihres Verlaufes auf der Bühne Vorfallende mit angemerkt werde, wie man dies zwar in manchen Clavierauszügen auch ganz verständig befolgt, in manchen anderen aber auch, unverständig und unverständlich genug, vernachlässigt findet. Man denke sich z. B. das erste Final in Mozarts Figaro, in einen Clavierauszug gebracht, in welchem von all dem verschiedenartigen Thun und Treiben, von welchem dies intriguenvolle Finale durchwebt und belebt ist, Nichts angemerkt, und nur grade die gesungen werdenden Worte un-

ter die Notenzeilen geschrieben wären — man denke sich einen Leser, welchem die Oper noch nicht bekannt, und dessen Absicht wäre, aus solchem Clavierauszuge sich damit bekannt zu machen: was würde er aus solchem unerklärten Gewirre wunderlichen Hin- und Her-Redens, Zuflüsterns u. s. w. u. s. w. zu entnehmen vermögen? was dabei denken? was empfinden? — Nicht viel besser, als dem hier beispielweis gesetzten Leser, ging es vor mehren Jahren dem Referenten dieses, mit Webers Freischütz. Es war ihm von dieser Oper noch gar Nichts bekannt, als ihm zuerst ein Clavierauszug davon zur Hand kam, welchem von seinem Bearbeiter nichts Anderes als grade nur die Worte des musikalischen Textes mitgegeben waren. Begierig durchlief er das ganze Werk; es war und blieb ihm aber unmöglich, sich daraus einen Begriff vom Zusammenhange der Handlung zu bilden — am wenigsten von dem Melodrama in der Wolfschlucht, wo sogar der, zwischen und während der Musik gesprochene Text, bis auf die einzigen Wörter „Eins", „Zwei", „Drei", weggelassen ist, so dass dieser Auszug den Leser von den vielfältigen Vorgängen während der Musik, von den Gespenstererscheinungen u. dergl. nicht das Geringste ahnen oder errathen, und daher von der Bedeutung all der wunderlichen Tongebilde durchaus nichts verstehen und begreifen lässt. — Überdrüssig dieser Unklarheit legte er das Heft beiseite, und kam erst ins Klare als ihm bald darauf ein anderer, vom Tonsetzer selbst veranstalteter, zwar nicht den gesprochenen

Dialog enthaltender, aber doch mit sorgfältig vollständigen Andeutungen dessen, was während der Musik vorgeht, versehener Clavierauszug zu Händen kam, ihm die wunderlichen Räthsel endlich einigermasen errathen, und so des Tongebildes Sinn und Bedeutung wenigstens ahnen liess; welche ihm aber doch erst später, bei Durchlesung des Textbuches, völlig verständlich wurden.

Die Ausführung alles dessen, was wir b i s h i e r h e r, als Erfodernisse oder Wünsche in Betreff der Einrichtung der Clavierauszüge, und zwar in Ansehung der nöthigen Verständlichkeit der Handlung, und somit auch der Musik, in Anregung gebracht, u n t e r l i e g t in sofern k e i n e r S c h w i e r i g k e i t, dass man nur w o l l e n darf, um diesen Erfodernissen zu entsprechen. Die geringe Vermehrung des Aufwandes mögte bei jedem Clavierauszuge, bei sonst zweckmässiger Öconomie der Einrichtung, vielleicht kaum mehr als etliche Blattseiten betragen, und kaum einige Preiserhöhung nöthig machen, welche sich übrigens sicherlich jeder mit Vergnügen gefallen liesse, dem bei der scenischen Musik Etwas daran liegt, ihren Sinn verstehen zu können. — Nebenbei erinnern wir nur noch, dass ein also ausgestatteter Clavierauszug insbesondere auch zum Gebrauche als Souffleurbuch die höchste Vollkommenheit erreichen würde, und daher auch zu diesem Behufe wohl gar manches Exemplar mehr abgesetzt werden dürfte.

Eine keineswegs leichte Aufgabe für den Verfertiger eines Clavierauszuges ist es hingegen, die

Clavierbegleitung so einzurichten, dass sie, als Surrogat der vollen Orchesterbegleitung, diesem ihrem Vorbilde möglichst nahe komme. Hier gilt es nicht allein, so viel möglich, jede Figur der Instrumentation treu in der Clavierstimme wiederzugeben, oder wenigstens möglichst anzudeuten, sondern da, wo so vollständige Nachbildung auf dem Tasteninstrumente nicht ausführbar, oder doch allzu schwierig sein würde, grade Dasjenige aus der Instrumentalbegleitung auszuwählen und wiederzugeben, was eben am effectuirendsten, grade hier charakteristisch und daher am wenigsten entbehrlich ist. Es ist wohl keine Frage, dass solcher Beurtheilung und zweckmässigen Auswahl nur derjenige gewachsen ist, welcher nicht allein den Effect der Instrumentation, sondern auch den Sinn und Charakter derselben und ihr Verhältnis zur auszudrückenden Empfindung ganz versteht; und aus diesem Gesichtspuncte betrachtet ist es denn freilich empörend, zu sehen, dass unsere Musikverleger so häufig, nur darauf bedacht, kauflustigen Dilettanten wieder einmal einen neuen Pack Noten zum Ableiern aufs Pianoforte zu liefern, die Fertigung von Clavierauszügen bedeutender Werke gemeinen, meist anonymen Lohnsudlern anvertrauen, welche, statt einer bedeutsamen, den Geist möglichst concentrirt abspiegelnden Bearbeitung, nur eben etwas hinklecksen, was ihrem Unverstande gut und bequem dünkt, und auf diese Weise Meisterwerke grosser Tondichter aufs unverantwortlichste versudeln und entstellen.

Man mögte daher beinahe behaupten, dass ein vollkommen zweckmässiger Clavierauszug fast nur von dem Componisten des Hauptwerkes selbst mit Zuverlässigkeit erwartet werden könne. Indessen droht von dieser Seite wieder eine andere Klippe, indem, wie mehre Beispiele zeugen, der Tonsetzer, bei der Fertigung eines Auszuges seiner eigenen Composition, nicht leicht der Versuchung widersteht, seine ganze Instrumentation so vollständig wie möglich, und somit in den meisten Fällen bei Weitem zu viel und mehr in die Clavierbegleitung zu drängen, als ein Clavierspieler gewöhnlich zu leisten oder doch gut und effectuirend zu leisten vermag: und dieser Fehlgriff scheint uns so erheblich, dass man fast wünschen sollte, die Tonsetzer mögten sich der Fertigung solcher Auszüge ihrer eigenen Compositionen doch lieber gar enthalten, weil sie, durch solches Zuviel des Guten, am Ende die Leichtigkeit der Ausführung, allerwenigstens die Sicherheit g u t e r Ausführung, und dadurch einen der Hauptzwecke einer Clavierbearbeitung, den Genuss des Werkes im Privatkreise, erschweren und oft unmöglich machen.

Freilich ist diese Rücksicht allemal subjectiv, indem sie von der individuellen grösseren oder geringeren Kunstfertigkeit des Clavierspielers abhängt, und in sofern müsste es eigentlich so viele Abstufungen von schwereren und leichteren Clavierauszügen geben, als es Abstufungen von mehr oder minder geschickten Clavierbegleitern giebt: was freilich nicht ausführbar ist. Allein auch hier

giebt es Auskunftmittel, und eines der wirksamsten besteht darin, dass man dem schwächeren Spieler durch kleinere Nötchen auszeichnet, was er, fällt es ihm etwa zu schwer, am füglichsten auslassen und dadurch sich den Vortrag des Nothwendigeren erleichtern und sichern kann: eine Einrichtung, die wir mit Vergnügen schon bei einigen Clavierauszügen bemerkt haben.

Endlich mögten wir auch noch sehr empfehlen, dem Clavierauszuge, so viel wie möglich, an betreffenden Stellen beizuschreiben, welches Orchester-Instrument eben diese oder jene Stelle, diese oder jene Figur, etwa als *solo* hervortretendes Instrument, oder aber als in Masse wirkend, in der ursprünglichen Instrumentation vorzutragen hat. Solche Andeutung, welche so leicht durch das Beischreiben weniger Worte, z. B. „*Flauti*", „*Oboi*", „*Timp.*", „*Vni.*" u. dgl. geschehen kann, sollte um so weniger unterbleiben, da es einleuchtend ist, wie erheblich es, nicht allein für die Art des Vortrages dem Pianofortespieler sein muss, zu wissen, ob z. B. eine bedeutsame Bassnote von den Bass-Instrumenten entweder *col arco*, oder etwa *pizzicato*, — *con*, oder *senza sordini*, ob von der klangreichen Bassposaune, oder etwa von der trocken markirenden Pauke *solo* - oder von der gesammten Masse aller Bass-Instrumente angegeben werde u. dgl. — sondern wie interessant und wichtig solche Anzeige vorzüglich auch demjenigen ist, welcher den Auszug als Surrogat einer vollen Partitur zum Studium

gebrauchen, oder ihn dazu benutzen will, sich eine Vorstellung von dem vollständigen Werke daraus zu bilden; — nicht zugedenken, dass der Auszug erst durch solche Einrichtung möglichst brauchbar wird um nothfalls selbst dem Dirigenten der vollständigen Aufführung als Surrogat der Partitur zu dienen.

Weiter müssten wir auch noch wünschen, dass da, wo in der Partitur noch sogenannte trockene, d. h. blos mit Zifferubass versehene Stellen, Recitative u. dgl. vorkommen, die Generalbassbegleitung im Clavierauszuge allemal fein in Noten ausgesetzt werden möge, um auch denjenigen zugänglich zu werden, welche nicht das Glück gehabt, den Schulstaub der Generalbassbezifferung zu geniessen.

Nach den bis hierher ausgesprochenen, die gewissermasen innere und wesentliche Einrichtung eines Clavierauszuges betreffenden Wünschen, berühren wir nur flüchtig noch einige sich eigentlich von selbst verstehende, welche man das Äussere desselben nennen könnte. Es gehören hierher, nebst einem correcten und möglichst deutlich ins Auge fallenden, das Lesen mehrer Personen aus Einem und demselben Exemplar erleichternden Text- und Notenstich, vorzüglich auch die Vermeidung allzu ängstlicher Sparsamkeit an Notenzeilen. Wer hat es nicht schon mit Verdruss erfahren, wie unangenehm es ist, die Singparte zweier, ja oft noch

mehrer Personen auf eine und dieselbe Notenzeile zusammengedrängt zu finden. — Noch unangenehmer und verdrüsslicher ist es, wenn gar am Texte gespart, derselbe nicht unter jede Singpart gestochen, sondern dem Sänger zugemuthet wird, aus der für ihn bestimmten Notenzeile die Noten, den Text aber aus einer andern, wohl gar ziemlich entfernten Zeile zu lesen. Es ist klar, dass ein so höchst nachlässig ausgestatteter Clavierauszug zu einer einigermasen befriedigenden Ausführung nie dienen kann.

Nachdem wir in den vorstehenden Betrachtungen gleichsam ein Ideal eines möglichst zweckmässigen Clavierauszuges aufgestellt, hegen wir zwar den lebhaftesten Wunsch, dass unsere Erinnerungen von Einfluss auf künftig erscheinende Bearbeitungen dieser Art sein, und so zur fruchtreicheren Bewirthschaftung und Veredlung dieses für die Kunstkultur so wichtigen Feldes hinleiten mögen; wir wollen uns aber darum nicht mit den täuschenden Hoffnungen so erwünschten Erfolges schmeicheln, denn — wir wissen nur zu gut, wie Verleger und ihre Handlanger nun einmal zu sein, und wie sie ein nun einmal in ein gemeinübliches Geleise eingefahrenes Geschäft umwandelbar fürder zu betreiben pflegen. Indessen können wir uns nicht erwehren, uns wenigstens in Gedanken gleichsam an der blosen Idee der Möglichkeit zu weiden, dass es uns jemal so wohl werden könnte, so oft wir einen Clavierauszug ergreifen, jedesmal den rechten

Geist und wesentlichen Inhalt eines grossen Tonwerkes möglichst vollständig *in nuce* in der Hand zu halten, — so oft uns der Auszug einer uns noch unbekannten neuen Oper zu Handen kömmt, denselben als ein in sich selbst verständliches, zusammenhängendes Ganzes durchgehen und durchempfinden zu können! —

Doch es ist Zeit, von Wünschen und Vorschlägen endlich zum wirklich Vorhandenen herüberzublicken, zu den uns dermal zur Anzeige vorgelegten in der Überschrift aufgezählten Clavierauszügen. Wir durchgehen sie, zwar mit Rückblick auf das vorstehend aufgestellte Ideal, doch ohne grade Übereinstimmung mit demselben unbedingt zu fodern. Insbesondere wollen wir im Voraus bemerken, dass unser obiger Wunsch: auch den Text der Oper eigens mitabgedruckt zu sehen, welcher vor uns noch von Niemanden auch nur als Wunsch und Vorschlag ausgesprochen worden, begreiflich noch viel weniger in einem der vorliegenden Werke realisirt erscheint. —

Aber nun endlich *ad Speciem*!

I.

Josua, Oratorium von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. C. F. Rex, Musikdirector an der Dreifaltigkeits-Kirche in Berlin. Berlin bei T. Trautwein. Pr. 4 Rthlr. 12 Gr.

Wie sehr die Herausgabe eines Clavierauszuges eines so herrlichen Werkes wie Händel's Josua

ein verdienstliches Unternehmen zu nennen ist, und wie sehr es nebenbei auch dem modernen Zeitgeiste zusagt, welcher so gerne s e i n e Zeit über der a l t e n beinahe vergisst, — dies alles braucht nicht erst besonders herausgestrichen zu werden; und was wir hier über diese Herausgabe zu sagen haben, wird sich daher ganz streng auf die Erwähnung dessen beschränken können, was der Bearbeiter und die Verlaghandlung dafür gethan haben.

Was den erstern betrifft, so entspringt eine günstige Vermuthung sorgfältiger und fleissiger Bearbeitung des Clavierauszuges schon daraus, dass der Bearbeiter sich durch Nennung seines Namens zu dieser Arbeit bekannt hat, und schon dadurch also dieselbe von den Bearbeitungen gewöhnlicher Lohnarbeiter auszeichnet, welche solche Arbeiten *pro stylo* anonym und daher ohne öffentliche Verantwortung, anfertigen, und solche bequeme Art, ohne Verantwortung zu arbeiten, sich mitunter nur gar zu sehr zu Nutze machen.

Dem achtbaren Verfasser des vorliegenden Auszuges sind wir das Zeugniss schuldig, dass er die Instrumentation des Originals in seiner Clavierbegleitung mit möglichster Vollständigkeit und Treue wiedergegeben, und dabei auf möglichste Leichtigkeit der Ausführung am Pianoforte den dankenswerthesten Bedacht genommen hat. Insbesondere findet man in seiner Bearbeitung einen Theil der in der Einleitung zu den gegen-

wärtigen Betrachtungen aufgestellten Wünsche realisirt. So ist z. B. auf S. 72 die Tonmalerei des die Stadtmauern niederschmetternden Trompetenschalles, wenn auch das Vermögen des Pianofortespielers übersteigend, doch dem Leser durch kleinere, oder in Klammern eingeschlossene Noten angedeutet, und eben so das Stillstehen der Sonne Seite 110 bis 112, mittels des während 25 Tacten unbeweglich liegenbleibenden Tones ā, u. dgl.

Auch dies ist wohl zu loben, dass der Bearbeiter zwar die Sopran- und Altstimmen durchgängig, und auch die Tenorstimme da, wo sie allein figurirt, in den allbeliebten und allbekannten Violinschlüssel gesetzt, da aber, wo die Tenorstimme mit Sopran- und Altstimmen concurrirt, für jene den ihr eigenthümlichen Tenorschlüssel beibehalten hat, weil, wie er sehr richtig sagt, hier das Versetzen des Tenors in den Violinschlüssel ein verkehrtes Bild der Intervalle gäbe.

Auch hat Herr Rex die an manchen Stellen des Originals vorkommende blose Zifferbassbegleitung, dem oben ausgesprochenen Wunsche gemäs, in Noten ausgesetzt, jedoch, mit sehr lobenswerther Treue, diese seine Noten von denen des Componisten durch kleineren Notenstich ausgezeichnet, z. B. S. 17, 18, 41, 53, 54, u. a. m. — zuweilen sind auch, wenn auch nicht überall wo es zu wünschen gewesen wäre, die Orchesterinstrumente angezeigt, z. B. S. 19, 20, 52, 53, 55, 72, 74, 100, 109, 110, 111, 113, u. a. m.

Minder lobenswerth wird man es finden, dass er zwei in der Originalpartitur enthaltene Arien im Clavierauszuge gänzlich ausgelassen und manche Ritornelle willkürlich, seinem — und sei es auch dem heutzutag allgemein geltenden Geschmacke gemäss, abgekürzt hat. Sei es auch, dass der ärmlich moralisirende Text jener Arien dem Tonsetzer keinen Stoff zur Begeisterung gegeben, — sei es, dass der heutige Geschmack sich von Ritornellen jener Zeit abneigt: dennoch sollte der Bearbeiter eines Clavierauszuges sich solche Unterdrückungen nie erlauben, und überhaupt Niemand das Werk eines Andern dem Publicum anders, als möglichst treu, und am wenigsten u n g a n z (um das gelindeste Wort zu wählen) übergeben.

Der Stich des Werkes ist sehr correct*), auch gut in die Augen fallend, und auf 150 Querfolioseiten guten Papieres abgedruckt. Der Preis ist, in Vergleichung zu den jetzt cursirenden, nicht über-

*) Geringfügige Stich- oder Schreibfehler, wie z. B. dass gleich auf der ersten Seite des Clavierauszuges, im untersten Systeme, beim letzten Achtel des zweiten Tactes, in der Oberstimme vor c̄ ein ♮ stehen sollte, dass S. 53 im 5. Tacte vor ḡ ein ♯ stehen, — S. 55. T. 5. das Wort *Fine*, und im sechstletzten das Wort *Adagio* auch der Begleitungstimme begeschrieben sein sollte, so wie S. 57 T. 6. in der Singstimme entweder das Wort *Fine*, oder wenigstens ein 𝄐, — diese und andere ähnliche kleine *menda* sind, sag ich, kaum erwähnenswerth.

spannt. Da übrigens auch die ausgesetzten Chorstimmen in demselben Verlage lithographirt sind, so dürfte die Verlaghandlung wohl keinen Schaden, sondern wohl eher Vortheil durch reichlicheren Absatz davon haben, wenn sie, als Zugabe zum Clavierauszuge, wenigstens auch Ein Exemplar der Singstimmen, zur Erleichterung der Aufführung in kleinern Privatzirkeln, beifügte.

Dem teutschen Texte ist, wie der Bearbeiter in der Vorrede erwähnt, die ältere vorhandene Verteutschung zwar zu Grunde gelegt, zugleich aber auch manche Verbesserung von Berliner Kunstfreunden benutzt worden. — Es mag dies ganz gut und zweckmässig sein: allein zu wünschen bleibt uns dabei immer, dass auch der englische Urtext zugleich mit abgedruckt sein möge, indem eine Vocalcomposition am Ende ja doch immer nur in der Ursprache ganz sie selbst bleibt.

Für die Aufführung am Pianoforte werden vorzüglich die episodische Scene zwischen Othniel und Achsa, S. 49 — 60 des Clavierauszuges, und die frommen Freudenchöre 136 bis 150, reichen Genuss gewähren: namentlich zeigt sich im Duette S. 57 u. f. die liebenswürdige tiefrührende Gemüthlichkeit des grossartigen Altmeisters teutscher Tondichter im herrlichsten und im höchsten Grade anziehendem Lichte. Niemand wird wohl dieses wahrhaft herzige Tonstück vernehmen, ohne den wohlthuendsten Eindruck zu empfinden, wenn anders ihm und den vortragenden Per-

sonen gegeben ist, sich in den Sinn, Geist und Stimmung jener alterthümlichen Art und Weise hineinzufühlen, und nicht allein die Singstimmen, sondern auch die in ihrer Art nichts weniger als leichte Clavierbegleitung jenem Sinne gemäss auszuführen *).

II.

Die Sündfluth, Oratorium von E. von Groote, in Musik gesetzt und Seiner Königlichen Hoheit, Ludwig, Grosherzog zu Hessen und bei Rhein etc. etc. in tiefster Unterthänigkeit gewidmet von Friedrich Schneider. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Clavierauszug. Preis 18 Fr. Bonn und Cöln bei N. Simrock. Eigenthum des Verlegers.

Wenn wir, unsern in der Einleitung zu den gegenwärtigen Beurtheilungen ausgesprochenen Grundsätzen gemäss, schon überhaupt bei jeder Anzeige eines Clavierauszuges, den Werth oder Unwerth des Originalwerkes selbst nicht eigens zu erwähnen haben, so können wir eine solche Erwähnung insbesondere hier um so leichter unterlassen, da desselben schon auf Seite 361 des 4. Heftes dieser Blätter vorläufig nach Würden gedacht worden ist,

*) Während der Correctur des gegenwärtigen Druckbogens bemerke ich, dass von eben diesem Oratorium auch bereits bei Kranz in Hamburg ein Clavierauszug von J. H. Clasing erschienen ist; 144 Seiten Querfolio, ohne Angabe des Preises.
Anm. d. Verf.

und im nächsten Hefte eine eigene ausführlichere Beachtung desselben erscheinen soll. Darum hier nur Weniges über den Clavierauszug als solchen.

Dass er im Allgemeinen zweckmässig und mit voller Kenntnis, Beurtheilung und Auswahl des Wesentlichen angefertigt ist, dafür bürgt nicht allein der Umstand, dass die Bearbeitung aus der Feder des Componisten selbst geflossen ist, sondern insbesondere auch der weitere, dass dieser Auszug, wenigstens bis jetzo, ohne die Partitur selbst erschienen und daher gewissermasen bestimmt ist, wenigstens bis zur — immerhin noch nicht mit Zuverlässigkeit bevorstehenden, öffentlichen Herausgabe der vollständigen Partitur, die Stelle derselben in vielfacher Hinsicht zu vertreten.

Die Ausgabe, auf 129 Querfolioseiten, trägt das Gepräge der gewohnten Simrockschen Zierlichkeit des Stiches, auf nicht übelm Papiere. In Ansehung der Correctheit bleibt jedoch Einiges zu wünschen übrig. Z. B. auf Seite 12, T. 18 sollen die Töne des Basses und Tenors a und $\bar{c}$ sein, und in allen Singstimmen sollte *forte* stehen. S. 14, T. 6. ist die Clavierbegleitung nach den Singstimmen zu berichtigen und T. 9 u. 10 nach der Sopran- und Altstimme, S. 15, T. 12 nach der Altstimme. S. 37, zwischen T. 33 u. 34 fehlt offenbar ein ganzer Tact, welcher, dem sechstletzten Tacte der Seite gleichlautend, eingeschaltet werden muss. S. 48, T. 9 fehlt in der Clavierstimme das *dolce*, u. dgl. m.

Unter den, vorzüglich zur Aufführung am Pianoforte in kleinerem Zirkel geeigneten Stücken, verdient besonders das Quartett Nr. 4 genannt zu werden: „Ewig verschwindet das liebliche Bild „der blühenden Erde", g-moll, $\frac{6}{4}$-Tact, so wie, als Gegensatz zu demselben, das wunderfreundliche Terzett aus *A*-dur Nr. 14, „Von des Ölbaums Laube" für Sopran, Tenor und Bass, und das *Arioso* Nr. 21 für Sopran; — überhaupt aber werden Singgesellschaften, welche durchgehalten vierstimmige Tonstücke vorzutragen lieben, bei diesem, allermeist aus Chören und sonstigen Ensemblestücken bestehenden Oratorium, vorzüglich ihre Rechnung, zahlreicher besetzte aber auch acht- und mehrstimmige Sätze finden.

III.

Misericordias Domini, in Musik gesetzt von W. A. Mozart. Clavierauszug, nebst den einzelnen 4 Singstimmen. Preis 3 Fr. 50 Ct. Bonn und Cöln bei N. Simrock.

Auch dieses köstliche Werk unsers göttlichen Tondichters durch Verbreitung eines Clavierauszuges *) Privatzirkeln und Singgesellschaften leich-

*) Die vollständige Partitur, schon vor mehren Jahren unter der Kühnelschen Firma erschienen, und in der Leipz. allgem. mus. Ztg. XIII. S. 315 angezeigt, liegt dermal auch unter der Firma *Peters bureau de musique*, in einer schönen Auflage, mit Beifügung eines teutschen Textes vor mir: 16 Seiten, hoch Folio, à 20 Gr.

A. d. Verf.

ter zugänglich gemacht zu haben, wird der Verlaghandlung den reellesten Dank des Publicums erwerben, und zwar um so mehr, da dieses Werk durch den Mangel der vollen Instrumentalbegleitung weniger als beinah irgend ein Anderes verliert, indem der Meister hier mehr als in irgend einem anderen seiner Werke, die Wirkung fast einzig in die vier Singstimmen und deren Verflechtung zu einer rein vierstimmigen tiefgedachten Tripelfuge, *fuga à tre soggetti,* mit höchst wirkungsvoll tragenden, einfachen Zwischensätzen durchflochten, gesetzt hat, bei welchem Allen die Instrumentation nur eine untergeordnete Role spielt, welche, statt der Orchesterinstrumente, auch ein Clavierspieler füglich bestreiten kann. Ja, derselbe wird die allerbeste Wirkung dadurch noch mehr befördern, wenn er an vielen geeigneten Stellen seine Begleitung sogar ganz ruhen lässt, um den Schmelz und das wogende und sprechende Tragen der Singstimmen, rein und allein, und ohne das Beiwerk seiner Clavierhämmer, hervortreten und ungemischt austönen zu lassen, — was Alles aber freilich nicht überall aufs Erstemal thunlich sein wird, indem das richtige Tontreffen und Tonhalten hier keineswegs leicht, sondern eine ganz beachtenswerthe Aufgabe, auch für recht geübte Singvereine, und wenigstens keineswegs so gar überaus leicht ist, wie vor einigen Jahren in einem öffentlichen Blatte, wunderlich genug, von dieser dreifachen Fuge angerühmt worden ist, — sondern eher ein tüchtiges Bildungsmittel für grössere und kleinere Singvereine,

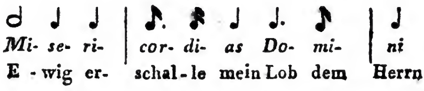
denen diese tiefgefühlte Composition, gelingt es, sie mit vollendeter Rechtheit und dem wahren Geiste auszuführen, sicherlich einen der edelsten und erhebendsten Genüsse gewähren wird.

Übrigens ist die Clavierstimme gut bearbeitet, die Auflage, 13 Seiten Querfolio, nebst 4 Blättern ausgesetzter Singstimmen, recht schön, und der Preis mässig.

Auch dem Clavierauszuge einen teutschen Text beigefügt zu finden,

Misericordias domini cantabo in aeternum.
Ewig erschalle mein Lob dem Herrn, dem Vater, dem Erbarmer.

wird wahrscheinlich vielen Liebhabern erwünscht und der Verbreitung des Werkes förderlich sein. Derselbe passet sich, wie man sieht, dem lateinischen nicht nur Schritt für Schritt und Sylbe für Sylbe, genau und der von Mozart angenommenen Scansion gemäss an:



sondern das Teutsche lässt sich auch der oft vorkommenden theilweisen Wiederholung der lateinischen Worte

cantabo, cantabo
dem Vater, dem Vater

und

in aeternum, in aeternum
dem Erbarmer, dem Erbarmer

oder

cantabo in aeternum
dem Vater, dem Erbarmer

völlig ohne weiteres passend unterlegen, welches beim Peters'schen Texte

Misericordias domini cantabo in aeternum.
Ewig erschalle mein Lob dem Herrn, der unser sich erbarmet.
Ohn Unterlass ertönt unser Chor zum Preise seiner Güte.

keineswegs so gut, und jedenfalls nicht eben so natürlich und einfach angeht; nicht zu gedenken, dass bei diesem vielen Texte die Eigenthümlichkeit des Originals, immer und überall nur die wenigen, so höchst einfachen Worte

Misericordias domini cantabo in aeternum.

nur aber immer in anders modulirten Accenten, zu wiederholen, verloren geht, was man, auch wenn der längere Text sonst höchst lobenswerth wäre, bei Übersetzungen, d. h. möglichst treuen Nachbildungen, am Ende doch lieber und besser vermeidet.

Aus diesen Gründen mögte Ref. denenjenigen, welche das Mozartsche Werk auch nach der Petersschen Originalpartitur, aber mit teutschem Texte aufführen wollen, angelegentlichst rathen, sich dabei der Simrockschen Verteutschung zu bedienen, wobei sie zugleich den Vortheil und die Bequemlichkeit haben, sich der bereits mit diesem teutschen Texte gestochenen Simrockschen ausgesetzten Singstimmen bedienen zu können.

IV.

Euryanthe, grosse romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Helmine von Chezy geb. Freyinn von Klencke. In Musik gesetzt und Seiner Majestät Franz I. Kaiser von Östreich etc. etc. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Carl Maria von Weber, Königl. sächsischen Hofkapellmeister, und Direktor der Königl. teutschen Oper. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Clavierauszug. Eigenthum der Verleger. Pr. fl. 10. Con. M. Wien, bei S. A. Steiner und Comp.

Indess von Weber's Freischützen bereits drei bis vier Clavierauszüge cursiren, und ein neuer von Rink nächstens bei Schott erscheinen wird, so wie auch ebendaselbst noch einer mit französischem Text, — indess diese Auszüge in eben dem Mase, ja beinah Übermase, auf allen Clavieren der Dilettanten verbreitet sind, wie die Oper selbst es auf allen Bühnen des In- und Auslandes ist, — hat die Euryanthe bis jetzt eine gleich allgemeine Verbreitung noch nicht gefunden, wie dies auch ihrer, in mehrfacher Hinsicht höhern und darum freilich minder populären Natur gemäss, nicht anders sein kann, indem das Ernstere sich immer nur langsamer Freunde gewinnt, aber dafür auch freilich desto gewichtigere und treuere, wenn auch minder hitzige, doch wärmere und beharrlichere. Jedenfalls wird die vorliegende, vom Tonsetzer selbst besorgte Clavierbearbeitung gewiss nicht verfehlen, dieser geist- und gemüthvollen Tondichtung

unsers vaterländischen Lieblingscomponisten auch unter denenjenigen Freunde und Verehrer zu werben, welchen der Genuss der vollständigen Aufführung des Tonwerkes, oder das Studium der vollständigen Partitur, versagt ist.

Dass dieser Erfolg ihr, schon um des eigenthümlichen Werthes der Composition an sich selber willen, nicht fehlen kann, bedarf wohl keiner Erwähnung; aber auch dadurch wird dieser Erfolg noch eigens mehr gesichert, dass die Einrichtung und Beschaffenheit des Clavierauszuges nicht wenigen der im Eingang zu den gegenwärtigen Beurtheilungen ausgesprochenen Wünsche entspricht, und namentlich die ganze Oper ganz vollständig, und, da sie, ohne Dialog, ganz durchcomponirt ist, nicht nur den ganzen Text, sondern auch die, den Zusammenhang sichernden Andeutungen alles dessen was sonst auf der Bühne vorgeht, der Decorationen, Aufzüge u. dgl. m. und somit zugleich das vollständige Textbuch enthält. — Uebrig bleibt uns der Wunsch, dass auch die Wahl der Instrumentation, welche bei Weber schon überhaupt, ganz vorzüglich aber in d i e s e r Oper, fast durchgängig so eigens bedeutsam ist, in der Clavierbearbeitung möglichst oft angedeutet sein mögte: ein Mangel, welcher sich wenigstens bei künftigen Abdrücken fernerer Exemplare noch leicht nachbessern liesse.

Unter den Numern, welche beim Claviere vorzüglich anziehen, verdienen Adolar's Romanze Nr. 2:

Unter blüh'nden Mandelbäumen,

Euryanthen's schwärmerische Cavatine Nr. 5:

Glöcklein im Thale,

Euryanthen's und Eglantinen's Duett Nr. 7:

Unter ist mein Stern gegangen,

und das wunderherrliche Duett der beiden Liebenden, Nr. 13:

Hin nimm die Seele mein!

vorzüglich ausgezeichnet zu werden, so wie, für die Bassstimme, die tief ausdruckvolle Scene und Arie Lysiart's, Nr. 10:

Wo berg' ich mich?

Auch das Äussere des Clavierauszuges, 223 Seiten Querfolio, ist empfehlend.

V.

Olimpia, grosse Oper in 3 Akten, in Musik gesetzt und Sr. Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet vom Ritter Spontini. Im vollständigen Klavierauszuge eingerichtet vom Componisten, mit teutschem und französischem Texte. I. Act. Pr. 6 Rthlr. Eigenthum des Verlegers. Berlin, in Ad. Mt. Schlesinger's Buch- und Musikhandlung.

Die Herausgabe dieses Clavierauszuges muss und wird die Freunde theatralischer Tonkunst überhaupt, und insbesondere der Spontinischen Muse, um so lebhafter interessiren, da grade diese Oper, wie bereits in den Erörterungen über dieselbe (*Cäcilia*, Heft 5. S. 1.) erwähnt,

so wenig geeignet ist, grade auf jeder wenn auch gut besetzten Bühne, aufgeführt zu werden, und daher die Gelegenheit, das grossartige Werk selbst in seiner Urgestalt zu hören, immerhin etwas selten bleiben wird. Hier in diesem Clavierauszuge giebt der Tondichter einen eigenhändig gefertigten Schattenriss seines grossen Gemäldes, mit all der Sorgfalt ausgeführt und dem Urbilde mit all der Genauigkeit und Treue nachgebildet, welche die Schranken der Clavierbegleitung nur irgend gestatten, zwar freilich nicht immer und überall leicht ausführbar, aber dafür desto vollständiger, vollstimmiger, und, bei gelingender gehöriger Aufführung, von möglichst befriedigender, der vollen Instrumentalbegleitung möglichst nahe kommender Wirkung. Dass dem teutschen Texte auch der französische beigefügt erscheint, ist wohl gleichfals ein bedeutender Vorzug; zumal bei dieser, ursprünglich doch auf französischen Text componirten Oper, und überhaupt bei Spontini, von welchem man nun doch einmal weis, dass er, dieser Sprache vollkommen, der unsern aber nur sehr wenig mächtig, auch bei dem, was er in Teutschland neu an und zu dieser Oper geschrieben hat, zunächst nicht auf teutsche, sondern auf französische Worte gearbeitet haben wird.

In Ansehung der verschiedenen Schlüssel der Singstimmen hat der Bearbeiter es auf eben die Weise gehalten, welche oben bei Gelegenheit des Händel'schen S a m s o n belobt worden.

Die Auflage, in Hochfolio-Format, ist schön, und wohl splendid zu nennen, dafür aber auch der Preis für diesen ersten Act, (freilich 170 grosse Folio-Seiten) nicht eben gering. Ein dem uns vorgelegten Exemplare als Titelkupfer vorangeheftetes, in Kupfer gestochenes Portrait des Tondichters, in gleich grossem Formate, schmücket die Auflage auf eine des Werkes würdige Weise, und ist für Kunstfreunde gewiss eine wohlgegründete Einladung mehr, sich dieselbe zu verschaffen.

VI.

Jessonda, grosse Oper in drei Aufzügen, von Gehe, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Vollständiger Clavierauszug, von Ferdinand Spohr. Leipzig, im *Bureau de Musique* von C. F. Peters. Pr. 6 Rthlr. 12 Gr. Eigenthum des Verlegers.

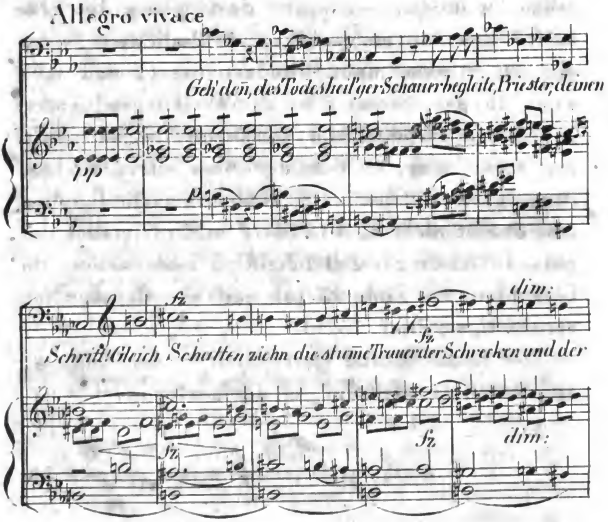
Ref. läugnet nicht, dass er diesen Clavierauszug gleich ursprünglich mit einem gewissen Mistrauen aufschlug, welches sich wohl durch die Notizen rechtfertigen liess, welche uns über die Beschaffenheit dieser Oper in öffentlichen Blättern zugekommen waren. Die ganze Oper sei, so lasen wir oft genug, wesentlich auf scenisches Gepränge, auf Chöre und Tänze von Derwischen und Baiaderen berechnet u. s. w. — und unter diesen Voraussetzungen liess sich denn freilich wenig Genuss vom Gebrauche der Oper im Clavierauszuge hoffen: allein die nähere Ansicht des Werkes bestätigt keineswegs diese Besorgnis,

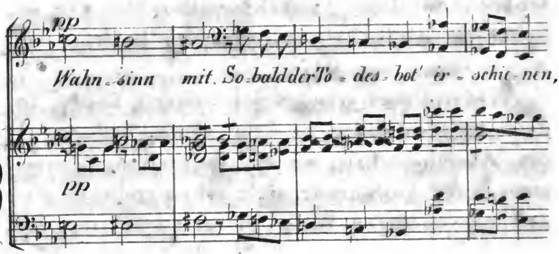
indem es in der That nicht wenige, ja viele Numern enthält, welche sich zur Aufführung am Claviere allerdings völlig, ja sehr eignen, und um deren willen vielleicht mancher für diesen Tonsetzer minder Eingenommene, ihn erst recht liebgewinnen wird. Vortheilhaft zeichnen in dieser Hinsicht sich vorzüglich die Duette Nr. 3, 15 und 18 aus, ersteres für eine Tenor- und eine tiefkräftige, wohl declamirende Bassstimme, das zweite für zwei gefühlvolle Sopranistinnen, und letzteres für Sopran und Tenor, — so wie die Scene Jessonda's im dritten Acte.

Übrigens tritt uns gleich beim Aufschlagen des Clavierauszuges eine ungewohnte Form entgegen, indem der Bearbeiter desselben die Ouvertüre, zwar neu und ungewöhnlich, aber in der That zweckmässig und sinnig genug, für vier Hände gesetzt hat. Wir können dieses, zumal in Ansehung dieser Ouvertüre, nur billigen und loben, indem der Bearbeiter sich auf diese Weise Raum und Mittel verschafft, dies, wenn auch nicht über-, doch immer ziemlich beladene Tonstück vollständiger und jedenfalls auch vollstimmiger und volltönender wiederzugeben, als sonst, mit nur zwei Händen, möglich sein würde. Mögten künftige Herausgeber von Opernauszügen dieses Beispiel in geeigneten Fällen nur immerhin nachahmen, und Ouvertüren, welche sich mit blos zwei Händen zum Theil gar nicht unverstümmelt wiedergeben lassen, wie dies z. B. bei manchen vielstimmigen contrapunctischen Imi-

tationen der Don Juans-Ouvertüre der Fall ist, lieber vierhändig, als verstümmelt, liefern.

Was wir aber weniger lobenswerth finden, ist, dass der Bearbeiter so sehr wenig Bedacht auf die Ausführbarkeit seiner Bearbeitung genommen, ja die Ausführung nicht selten gradezu, ganz und gar unnützer Weise, äusserst erschwert hat. So sind z. B. in Nr. 3, S. 30, T. 5—17, und S. 31, T. 18 u. f. ganze Stellen von mehren Tacten für das Clavier in *H*-dur, für die Bass-Singstimme aber in *Ces*-dur geschrieben, die Tenorstimme aber wieder in *H*-dur, — ja in der Clavierbegleitung selbst laufen Kreuze und Bee sogar gleichzeitig bunt und quer durcheinander:





Wozu nur, ums Himmelswillen, solche bunte krause Schreiberei, welche man theoretische Pedanterei schelten müsste, wäre sie nicht sogar theoretisch unrichtig, welche übrigens den Sänger im Treffen der Töne verwirren muss, wenn er das Unglück hat, einen Blick auf die Clavierzeile fallen zu lassen, — welche dem Spieler das Einhelfen des Sängers sowohl, als das Lesen seiner eigenen Stimme unendlich erschwert, und doch auch zu gar Nichts von der Welt irgend nützt. In wiefern vielleicht der Tonsetzer für gut befunden haben mag, an diesen Stellen zur Erleichterung dieses oder jenes Orchesterinstrumentes, einen und denselben Ton bald als ♯ bald als ♭ anzuzeigen, ist hier ganz gleichgiltig, und verliert im Clavierauszuge allen Zweck und mit diesem allen vernünftigen Sinn.

Die Reinheit und Correctheit *) der Auflage, 190 Seiten Quer-Folio, ist lobenswerth.

---

*) In Nr. 3. muss, am Anfange der Seite 29, statt Lebenswogen, Lebenswonne stehen. *A. d. Vf.*

VII.

Cantemire, eine grosse Oper in 2 Akten, bearbeitet von Alexander von Dusch, in Musik gesetzt von F. E. Fesca. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Clavier-Auszug. Preis 24 Fr. Bonn und Cöln, bei N. Simrock. Eigenthum des Verlegers.

VIII.

Omar und Leila, eine romantische Oper in 3 Akten, von L. Robert, in Musik gesetzt von F. E. Fesca. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Clavierauszug. Preis 24 Fr. Bonn und Cöln, bei N. Simrock. Eigenthum des Verlegers.

Beide Opern des sinnig gefühlvollen Tonmeisters sind auf unsern Bühnen noch wenig verbreitet; und es ist daher gut und sehr gut, dass sie einsweilen wenigstens in den vorliegenden Schattenrissen verbreitet werden, bis es ihnen gelingt, sich durchzudrängen durch die Menge sich an- und vordrängender Mode-Artikel, und auch ihrerseits an die Reihe zu kommen, in voller Colorirung, in vollem Glanze lebendiger Carnation, über die Bühnen unseres Vaterlandes zu schreiten, was sie, besonders die erste, um ihres, entschieden über das Mittelmässige sich erhebenden Werthes willen, so sehr verdienen, und ihnen am Ende doch auch wohl nicht fehlen wird. Der ersten der genannten Opern wird hoffentlich auch der Umstand nicht im Wege stehen, dass der

Text, wie man, wunderlich genug, in mehren öffentlichen Blättern gelesen, zu gut sei für eine Oper, — eine Phrase, welche ja noch unvernünftiger ist, als der Gemeinspruch: dass bei einer Oper auf den Text nichts ankomme, und deren eigentlicher Sinn am Ende wohl nur darauf hinausläuft, dass manche Hörer, im Opernhause und selbst in der nicht durchcomponirten, mit Dialog untermischten Oper, doch fast nichts anderes, als nur immerfort Musik, und zwischen den Musikstücken nur so viel, möglichst bedeutungslosen Textes hören wollen, als erfoderlich ist, sich etwa bequem zu räuspern, dem Nachbar eine Prise Tabak zu präsentiren, und sich zum folgenden Musikstück wieder zurecht zu setzen; zu welchem Behufe freilich der Dichter der Cantemire seinen Text nicht geschrieben hat, der vielmehr sowohl von den Personen vor, als von denen auf der Bühne, gleiche Beachtung des poetischen Dialoges wie der Musik, und vorzüglich für die Role der Cantemire eine Darstellerin fodert, die in gleich vollendetem Grade Sängerin und Schauspielerin ist, und es vermag, lange und starke Scenen, mit gleicher Haltung der Sprache wie des Gesanges, mit künstlerischer Kraft durchzuhalten. — Übrigens ist die Versification der zweiten Oper, so weit aus dem Clavierauszuge zu urtheilen, *) nicht weniger gelungen zu nennen, obwohl das Zaubersujet verwickelt scheint.

---

*) Vergl. oben, S. 30. *A. d. Vf.*

Abgesehen aber von der scenischen Wirkung beider Werke, bieten insbesondere die vorliegenden Clavierauszüge an sich selber reichlichen Stoff zu schönem Genuss am Pianoforte, und in mancher Hinsicht sogar manchen eigenen, von der Bühne herab minder hervortretenden: ich meine die reichlich angebrachten feinen Details des Tonsatzes, in denen dieser Componist sich nicht selten fast mehr wohlgefällt, als der theatralische Tonsatz fodert, und fast mehr, als der scenischen Wirkung günstig ist. Jedenfalls geben diese Eigenthümlichkeiten grade der Aufführung am Pianoforte oft einen gewissen eignen Reiz, und daher ist vornehmlich die Cantemire reich an Numern, welche sich zum Gebrauche am Pianoforte gut eignen.

Ich nenne als solche: die schwärmerische Tenor-Arie Nr. 4, — die Sopran-Arie Nr. 5, — das Terzett Nr. 6, — das Duett für Sopran und Tenor Nr. 7, — das Terzett Nr. 8, — die begeisterte Sopran-Arie Nr. 11. „Schlummre ruhig" (in welcher wir, bei den Aufführungen auf der hiesigen Bühne, bald unsere Krüger-Aschenbrenner, bald die verdienstvolle Gervais, jede in ihrer eigenthümlichen Art und Weise, als Schauspielerinnen und Sängerinnen glänzen gesehen,) — das Recitativ und Terzett mit Chor, Nr. 12, — und die Arie Nr. 15: „Nur Schlummer?" (bei den hiesigen Aufführungen einer der schönsten Triumphe unsers Wild). — Ähnliches gilt, in Ansehung der zweiten Oper, von der Romanze Nr. 3, — der netten Cavatine vom Pantöffelchen, Nr. 10, ei-

nem wunderlieben Cabinettstückchen, — von dem schnakigen Duette Nr. 5, für diejenigen nämlich, welche Dergleichen in Privatzirkeln singen mögen, — und von der süssen Echo-Romanze Nr. 16.

Was insbesondere die Einrichtung der Clavierauszüge (beide Querfolio, 163, und 173 Seiten,) betrifft, so ist darin die sorgliche eigene Hand des Tonsetzers allerdings nicht zu verkennen, sowohl in der sorgfältigen Andeutung der Orchesterinstrumente, als in der Vollständig- und Vollstimmigkeit der Clavierstimme, welche Vollständigkeit nur aber freilich die Ausführung hier um so mehr erschwert, da die Eigenheit des Tonsetzers, wo möglich überall auf minder gebahnten Wegen zu gehen, und theils unaufhörlich und bis in die kleinsten Takttheile hinein, künstlich und oft wahrhaft gesucht zu moduliren, und rastlos aus einer Tonart in weit entfernte, oft antipodische Tonarten hin und her zu schwärmen, dem Spieler sowohl als dem Sänger ihre Arbeit oft schon übergenug erschweren, und mitunter wirklich verbittern.

IX.

Le Solitaire (Der Einsiedler) *Opéra en trois actes, composé par* M. Carafa. Vollständiger Clavierauszug. Bei B. Schott's Söhnen. Preis 10 fl. (21 Frc. 50 Ct.) — 183 Seiten Querfolio.

X.

La Neige (Der Schnee) *Opéra en quatre actes, composé par* D. F. E. Auber. Clavierauszug. Mainz, bei B. Schotts Söhnen. Preis 5 Rthlr. 8. gr. (9 fl. 36 kr.) 184 Seiten Querfolio.

XI.

Léocadie, Drame lyrique en trois actes. Paroles francaises de M. M. Scribe et Melesville. Paroles allemandes de Madame Elmenreich. Musique de D. F. E. Auber. Arrangé avec accompagnement de Pianoforté. Mayence chez B. Schott fils. Proprieté des éditeurs, Pr. 7 fl. 36 kr. 142 Seiten Querfolio.

Dass die ausgezeichnet thätige Verlaghandlung sich beeilt hat, diese Opern, die in der neuesten Zeit so lebhaftes Aufsehen im Auslande gemacht, auch dem teutschen Publicum, so schnell wie nur immer möglich, durch vollständige Clavierauszüge, mit teutschem und zugleich mit Beibehaltung des französischen Urtextes, zugänglich zu machen, verdient gewiss den Dank aller derjenigen, welche es lieben, mit der neuesten Zeit voranzugehen, und die es interessirt, alles merkwürdige Neue, wenn auch nicht mit dem grossen Haufen anzustaunen, doch wenigstens kennen zu lernen, und solchergestalt zu vernehmen, woher eben jetzt der Wind weht.

Dass der (ungenannte) Bearbeiter der Clavierauszüge ganz vorzüglich auf möglichst leichte Aus-

führbarkeit der Clavierstimme bedacht gewesen, ist bei Werken dieser Classe ganz besonders zweckmässig zu nennen, nicht nur weil sie dadurch an allgemeiner Zugänglichkeit gewinnen, sondern insbesondere auch darum, weil sie nicht Vieles durch Vereinfachung der Begleitung zu verlieren haben.

Das Äussere der Auflagen ist ganz anständig: nur wäre ein Übelstand, eine Unanständigkeit könnte man's nennen, auf Pag. 136 der zweitgenannten Oper wegzuwünschen. Dort ist, zwischen die Numern 11 und 12, noch ein Musikstück, ein gar freundliches Terzett, eingeschaltet und mit

„Nro. 11. und ein halb's. TERZETTO"

bezeichnet. —

Doch, solche der Kunst selbst am Ende doch gleichgiltige Nebendinge abgerechnet, werden die Freunde dieser Musikgattung ihre Wünsche, Bedürfnisse und Erwartungen durch diese Clavierauszüge angenehm, ja reichlich befriedigt finden. Namentlich werden Gesangliebhaber in der zuerstgenannten Oper ihre Rechnung finden bei Nr. 3, der beliebten Arie Nr. 4, dem Duett Nr. 5, für Sopran und Tenor, — der als Wechselgesang gehaltenen Romanze Nr. 6, für dieselben Stimmen, und dem eben solchen Nr. 12. Auch das Trinklied Nr. 8, für Bass nebst wiederholendem Chorus, wird überall Freunde finden und Freunde erfreuen. — In Auber's *Neige* zeichnen sich auf ähnliche Weise aus: das Conversations-Duettchen Nr. 1, für Sopran und Tenor, das Duett Nr. 4,

für dieselben Stimmen, mit gefällig befremdlicher Melodie, — das Terzett Nr. 6, für zwei Tenore und Bass, — die Romanze Nr. 9, für Sopran, die jubelvolle Tenor-Arie Nr. 12 — und die Nr. $11\frac{1}{2}$, 13, und 14. — In der *Leocadia* wird vorzüglich gleich die erste Tenor-Arie des Fernando, und die darauf folgende noch pikantere Arie der Sanchette die Liebhaber anziehen, so wie das Duett Nr. 6, für Sopran und Tenor.

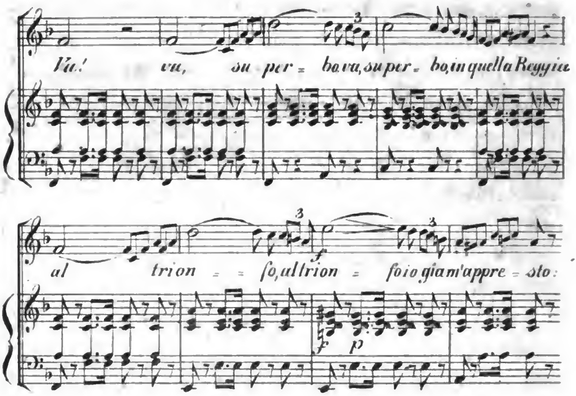
Der Stich ist leserlich in die Augen fallend, und ohne ängstlich hemmende Zeilen- und Text-Spärlichkeit.

XII.

Semiramide, Melodramma tragico. Musica di Gioacchino Rossini, ridotta coll' accompagnamento di Pianoforte, ed umilissimamente dedicata dagli Editori à Sua Maesta la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla. Vienna presso Artaria e compagni.

Rossini's Semiramis hat unter all seinen Opern in einer gewissen Hinsicht die meiste Aufmerksamkeit nicht nur erregt, sondern, in eben dieser Hinsicht, auch verdient. Namentlich zeigt sich in dieser Oper vorzüglich der eigenthümliche Aufschwung der Melodie, worin eben hauptsächlich Rossini's Stärke besteht (wie z. B. in Nr. 5, S. 12 und 16, in der höchst ausdruck-

vollen und bedeutsamen Nebennote d oder d, in dem Duette, wo jeder der beiden Rivale dem anderen, durch hochfahrende, kecke Reden, zu imponiren sucht, welchen Character die Melodie aufs glück-lichste ausspricht:



Wenn übrigens Opern Italiänischen Styls, und vor allen die des gesangreichen Rossini, sich in gewisser Hinsicht vorzüglich auch zur Aufführung einzelner Stücke am Pianoforte eignen, und daher Clavierauszüge solcher Opern überhaupt für alle Liebhaber dieser Art Gesanges eigenes Interesse haben, so ist in Ansehung der vorliegenden *Semiramide* insbesondere erwähnenswerth, dass sie vorzüglich für Alt- und Bassstimme sehr anziehende und zum Vortrage günstige Numern enthält, weshalb dieser Clavierauszug vorzüglich für Stimmen der erwähnten Art willkommen sein wird.

Der ganze Clavierauszug, aus 2 Aufzügen, in zwei starken Querfolio-Bänden, zusammen von ungefähr 100 Bogen bestehend, hat, so wie er vor mir liegt, nur allein italiänischen Text, er soll aber auch mit teutschem Texte gedruckt werden, und dem Vernehmen nach, auch bereits wirklich also erschienen sein. Der Preis für die ausseröstreichischen Staaten ist auf ungefähr 20 fl. Rheinisch berechnet. (!) Die einzelnen Numern werden auch besonders verkauft, wie schon daran zu ersehen ist, dass mit jeder neuen Numer eine neue Paginirung anfängt.

Stich und Papier sind gut und anständig, selbst splendid zu nennen. Der Bearbeiter des Clavierauszuges hat sich nicht genannt.

XIII.

„Einzig rechtmässige Ausgabe des vollständigen Clavierauszugs der Oper: *Zelmira*, unter Leitung des Compositeurs. *Zelmira, Opera Seria, messa in musica dal Sig. Maestro Rossini, ridotta per il Piano-Forte dal Sig. Maestro Girowetz, e umilmente dedicata dagli Editori, A. S. A. I. e R. Maria Clementina Arciduchessa d'Austria, Principessa di Salerno. Vienna presso Artaria e Comp. Proprieta degli Editori. a Milano presso F. Artaria, e G. Ricordi, Lipsia Peters, e Breitkopf. Berlino Schlesinger. Bonna Simrock. Magonza Schott. Monaco Falter.* Pr. fl. 15 C. M. (fl. 30 W. W.)"

So wie Rossini sich überall so ziemlich gleicht, so sieht auch diese Oper uns mit der gewohnten Rossini'schen Freundlichkeit aus diesem Clavierauszuge entgegen, uns bald mit süssen, bald mit süsslichen Wohlklängen zu ergötzen, übrigens *pro stylo* flüchtig weg gearbeitet, und nicht einmal mit einer Ouvertüre, sondern an deren Statt nur mit einer Introduction versehen. Am Claviere nehmen sich vorzüglich gut aus die Cavatine Nr. 3, für Bassstimme, das grosse Terzett Nr. 4, für zwei Soprane und Bass, das brillante Duett Nr. 6, für Sopran und Tenor, mit leicht zu besetzendem Chor, das Duett Nr. 8, für hohen und tiefen Sopran, dann Nr. 11, ein schönes Duett für Tenor und Bass, und das Quintett Nr. 12, für obige zwei Soprane, Tenor, und zwei Bässe, wozu zwar, wie überhaupt zu den meisten Gesangstücken dieser Oper, immer wieder nebenbei auch noch ein Chor gehört, der aber doch auch entbehrt werden kann, zumal wenn man das Quintett auf Seite 17 beschliesset, welches vollkommen passend ist.

Für die Güte der Clavierbearbeitung spricht übrigens schon der Umstand, dass Hr. Kapellmeister Girowetz sich zu solcher Bearbeitung einer Oper des Sign. Rossini öffentlich bekennt.

Dem italienischen Texte ist eine teutsche Übersetzung untergelegt, deren Bearbeiter eben so anonym geblieben, wie der Verfasser des Urtextes. Das Äussere der Auflage ist lobenswerth.

Nicht uninteressant ist es übrigens, auf dem Titelblatte die Anzahl von Verlaghandlungen zu lesen, welche vereinigt die Sorge für Verbreitung der Auflage zur ihrigen gemacht, und, wie aus der Mitaufführung ihrer Firmen neben der von Artaria zu vermuthen ist, wenn auch nicht das Verlaggeschäft selbst auf gemeinschaftliche Rechnung gemacht, doch wahrscheinlich einen bestimmten Antheil der Auflage auf feste Rechnung im Voraus übernommen: eine Masregel welche, nebenbei bemerkt, auch sehr wirksam scheint, um, durch möglichst thätige schnelle Verbreitung der Originalauflage durch viele mitinteressirte Verlaghandlungen, der Verbreitung eines etwaigen Nachdruckes möglichst das Feld zu sperren.

XIV.

Le Nozze di Figaro, Dramma Giocoso in quattro atti, posto in musica da W. A. Mozart, ridotto per il Cembalo da G. Neefe. Prezzo 20 *Fr. Bonna e Colonia, presso N. Simrock.*

Eine neue Auflage des schon früher in demselben Verlage gestochenen Clavierauszuges.

Die Correctheit und Nettigkeit Simrock'scher Ausgaben ist, so wie die Tüchtigkeit Neefe'scher Clavierbearbeitungen, längst rühmlich genug bekannt, um neuer Anrühmung nicht mehr zu bedürfen. Die gegenwärtige ist übrigens keineswegs ein bloser Wiederabdruck, oder unveränderter

Nachstich der früheren, sondern eine wiederholt durchgesehene und zum Theil ziemlich genauere Überarbeitung, (197 Seiten Querfolio, mit Beibehaltung des italiänischen Textes, zugleich mit einem guten teutschen,) übrigens auch in Ansehung des Äusseren vortheilhafter ausgestattet, als die bisher auf unseren Clavieren cursirenden Ausgaben. Auch dies wird man dankenswerth finden, dass die Bassstimme, welche in den bisherigen Clavierauszügen ziemlich unpassend im Violinschlüssel stund, hier in ihren eigenthümlichen Bassschlüssel zurückversetzt erscheint; welche Zurückversetzung übrigens mitunter zu einer kleinen Irrung Anlass gegeben hat, wie Seite 108 Z. 3 v. u. T. 1 zu sehen, wo d statt fis zu setzen ist. —

XV.

Polyhymnia, ein Taschenbuch für Privatbühnen und Freunde des Gesanges auf das Jahr 1825, im Vereine mit Friedrich Kind, herausgegeben von Heinrich Marschner. Iter Jahrgang. Leipzig bei C. H. F. Hartmann, Wien im lithographischen Institute am Michaelsplatz, Nr. 2, nächst der K. K. Burg.

Auch dieses Werkchen wird nicht unpassend der vorstehenden Anzeige von Clavierauszügen darum angereiht, weil es hauptsächlich aus einem zur privatgesellschaftlichen Aufführung bestimmten Operettchen mit bloser Clavierbegleitung besteht, unter dem Titel:

Der Holzdieb, komische Oper in 1 Aufzuge, von Friedrich Kind, in Musik gesetzt von Heinrich Marschner.

Der Herausgeber will, wie er sich in der Vorrede ausdrückt, der „überhandnehmenden „Vorliebe zum Gesang, und namentlich zu Opern„gesängen“ zur Hand sein, „den zahlreichen „Freunden theatralischer Privatvereine wenig„stens alljährlich eine ihren Kräften und Mit„teln angemessene Operette zur Darstellung oder ge„selligen Unterhaltung als Neujahrsgeschenk dar„bringen“ und diesem noch „leicht auszuführen„de Piecen für das Pianoforte, und komische (we„nigstens heitre) Gesänge“ als Zugabe beifügen.

Was den Text der erwähnten Operette betrifft, so kann man wahrhaft sagen, dass er überhandgenommene Scenen und Situationen behandelt, obgleich meistens gefällig und lebendig, und öfters wahr. Der ehemalige Fahnen- und nun Dorfschmied Lorenz und seine Frau Barbara, die sich um das Hausregiment zanken, wollen ihre hübsche Mündel Suschen dem dummen aber reichen Bauer Barthel zur Frau geben: Barbara, weil sie das hübsche Mädchen aus dem Hause haben mögte, Lorenz, weil er die von Barthel blos gepachtete Schmiede, gelegentlich dieser Verheurathung, als Eigenthum an sich zu bringen hofft. Aber Suschen mögte gern den hübschen Jäger Felix, Barbara's Pathen, auf welchen Lorenz ohne Noth eifersüchtig ist, da er Suschens Liebe natürlich

ebenfalls im Herzen und nichts weniger als Neigung zum Lorenzischen Gehege trägt. Sobald die jungen Leutchen ihre Liebe merken lassen, giebt Barbara alsbald und Lorenz nach einiger Weigerung das Wort dazu, und es kommt eigentlich nur noch darauf an, den Schmiedekauf zur Ausführung zu bringen. Da sorgen denn Felix und Suschen dafür, dass Barthel eine junge Birke stiehlt, welche dieser Suschen am Pfingstabend als ein Mayenbäumchen, mit einem hübschen Hut oben darauf, vor das Haus stecken will. Der dumme Holzdieb wird ergriffen, unterschreibt aus Furcht vor dem geschärften Forstmandat den Verkauf der Schmiede, und ist geprellt. Das ist es, was Herr Kind in Poesie und Herr Marschner in Musik zerfliessen lässt.

Lassen wir, nach der Tendenz dieser Zeitschrift, die Poesie, wo sie in diesem Singspiel allein spielt, des Breiteren wegen ausser Acht, und sehen ihr nur da ein wenig in die Augen, wo sie in Tönen spricht, so finden wir überall sehr nette Musikstückchen, die, von netten Damen und anstelligen Herren vorgetragen, und von einem verständigen Pianofortisten begleitet, ihren Zweck, in freundschaftlichem Kreise gesellige Unterhaltung und freundlichen Kunstgenuss zu gewähren, nicht verfehlen werden. *) So, aus

*) Öffentlichen Blättern zufolge ist die Operette übrigens in Dresden auch auf der öffentlichen Bühne aufgeführt, und nicht ohne Beifall aufgenommen worden. *A. d. Vf.*

schönem Munde gesungen, werden denn auch Verse wie folgender nicht unlieblich erklingen:

„Hier zwitschert die Schwalbe, dort zickert der Schall
„Melodisch schluchzender Nachtigall."

Zur Besetzung der Rolen sind zwei Sopranistinnen, zwei Tenoristen, ein Bassist, und etliche Sänger für die, aus blos männlichen Singstimmen bestehenden, kurzen Chörchen erfoderlich.

Dankenswerth und förderlich wär es übrigens wohl gewesen, hätte der Herausgeber dem Werkchen auch gleich die Rolen ausgesetzt mit -, und so uns dasselbe in sogleich aufführbarem Zustande in die Hände gegeben, statt den Singgesellschaften und geselligen Zirkeln zuzumuthen, sich die Rolen erst herauszuschreiben, welches unter hundertmal vielleicht 99mal unterbleiben wird.

Das Äussere der Auflage, 168 Seiten in Querquart, ist übrigens nett und zierlich, der Druck im Wesentlichen correct genug.

Indem wir hier die Reihe der Anzeigen uns vorliegender Clavierauszüge beschliessen, können wir uns nicht enthalten, angelegentlichst und wiederholt auf den in der Einleitung ausgesprochenen Wunsch zurückzukommen, dass Clavierauszüge doch ja immer so eingerichtet werden mögten, dass sie uns einen vollständigen Begriff von der ganzen Oper, sowohl von ihrem Zusammenhange im Ganzen, als auch, so weit dies thunlich, von der Art

und Weise ihrer Instrumentation gewähren, was alles ja so leicht und fast ohne alle Kostenvermehrung geschehen kann. Wir hoffen, bei künftigen Anzeigen uns ferner vorgelegt werdender Werke dieser Klasse, wenigstens einige Erfolge unserer Wünsche anzeigen zu können.

Die Redaction.

Charade.

An Chlorinde.

Die Erste Sylb', bin ich nicht mehr,
Weil Du Gebiet'rinn bist,
Und Amor, ach, nur allzusehr
Als Zweites Meister ist.
Möcht' er nur glücklich mir zu Gunst
Des Ganzen Rolle spielen,
Und, wär es selbst mit Teufels Kunst,
Dein Herz für mich erzielen!

J. A. Lecerf.

Recension.

Ueber Reinheit der Tonkunst.

Heidelberg, im Verlag von J. C. B. Mohr. 1825.

(Ein Heft kl. Oktav, 125 Seiten.)

Indem wir die Frage in's Auge fassen: was eigentlich unser Publikum von einer Anzeige einer neu erscheinenden Schrift fodert und erwartet, so finden wir, dass diese Erwartungen im Wesentlichen auf zwei Dinge hinauslaufen; diese sind erstens eine Beschreibung des Buches, seines Inhaltes und seiner Tendenz, — zweitens ein Urtheil, und zwar, versteht sich, ein möglichst begründetes.

Wir wollen, ohne weiteres Vorreden, mit dem Ersteren anfangen.

Unter dem Titel: Über Reinheit der Tonkunst, giebt uns ein, sich zwar auf dem Titelblatte nicht nennender, sich aber auch weiter nicht verleugnender Gelehrter, der nur seinen in einem anderen streng wissenschaftlichen Fache grossen Namen einer Brochüre über Kunst wohl nicht voransetzen wollte, ein Bändchen, bestehend aus neun kurzen Aufsätzen: 1.) über ächte Kirchenmusik, S. 7, 2.) über Bildung durch Muster, S. 26, 3.) über das Studium älterer Werke, S. 36, 4.) über den Effect, S. 46, 5.) über das Instrumentiren, S. 54, 6.) über genaues Studium der Werke grosser Meister, S. 72, 7.) über Vielseitigkeit, S. 91, 8.) über Verdorbenheit der Texte, S. 102, 9.) über Singvereine, S. 111.

Wir wollen aus diesen verschiedenen Kapiteln dasjenige, theils auszugweis, theils auch wörtlich herausheben, was uns geeignet scheint, den Inhalt und die Tendenz der Schrift zu charakterisiren.

„1. Über ächte Kirchenmusik.“ „Die „ächte Kirchenmusik“ (so stellt das Schriftchen gleich von Vorne herein sein Glaubensbekenntnis als Thesis auf,) „hat zwey Hauptperioden gehabt, und „zwar die erste in den nächsten fünf Jahrhunder-„ten nach Christus, wo man noch die griechi-„schen Tonarten gehörig kannte, und durch reli-„giöse Begeisterung ganz zur ächten Kirchenmu-„sik geführt ward; und dann die zweite im 15ten „und 16ten Jahrhunderte.“ Seitdem ist aller Kirchenstyl ins Profane ausgeartet. „Die Hauptgrün-„de des Verfalls unserer Kirchenmusik sind gewiss „diese: 1. Die Welt hat überhaupt das Grosse nie „lange ertragen können.“ ... „So sind denn un-„sere neueren Messen und andere Kirchenstücke „oft in ein rein verliebtes, leidenschaftliches We-„sen ausgeartet, und tragen ganz und gar das Ge-„präge der weltlichen Oper, und sogar wohl der „gesuchtesten, also der recht gemeinen Oper“ ... „Selbst die Kirchensachen von Mozart und Haydn „verdienen jenen Tadel, und beide Meister haben „ihn auch selbst ausgesprochen.“ — 2. Als zweite Ursache des heutigen Verfalles der Kirchenmusik wird angegeben, dass die alte Musik grösstentheils nicht gedruckt ist, und man die Handschriften nur mit vieler Mühe, und grossen Kosten erhält. „3. Die grosse alte Kirchenmusik ist bloss für „Singstimmen gesetzt“; diese aber sind heut zu Tage nicht mehr, und am wenigsten in den Kirchen zu finden, daher man durch leidigen Instrumental-Luxus nachhelfen will. „4. Die alten Kir-„chensachen haben alle einen lateinischen, einfa-„chen, erhabenen Text.“ .... „Allein Statt dessen „hat man neuerlich nur zu oft freye deutsche Über-„setzungen gewählt, mit poetischen Blumen, ga-„lanten Wendungen, Affectation, und tausend un-„reinen Stoffen untermischt.“.... „5. Endlich muss „man auch eingestehen, dass der Verfall der Kir-„chenmusik mit vom Volke selbst ausgegangen ist,“ weil nämlich in unserem Zeitalter der religiöse Sinn erstorben ist.

„2. Über Bildung durch Muster.“ Was in der Musik schön, was gross, was erhaben und klassisch sei, lässt sich nur schwer durch abstrakte Regeln bestimmen und lehren. „Ich wüsste daher mit Worten und Theorien in der Musik nicht „viel anzufangen, so wenig als ich mir getrauen „würde, den rechten Farbensinn im Fach der Malerey durch abstracte Grundsätze zu schaffen. Allein dem Freunde der veredelten Musik bleibt „doch immer Ein grosses Hülfsmittel, welches überall „den ersten Platz einnimmt, wo auf den Geschmack „und das Gefühl gewirkt werden soll, nämlich die „Belehrung und Bildung durch classische Muster.....“ Die rechten Muster hierzu sind aber immer wieder die grossen Alten. „Man glaubt „es kaum, wie schnell durch gute Muster gewirkt „werden kann. Mehrmals fand ich Einseitige, welche von geistlich-verliebten Sachen einiger neuer „Meister eine gewaltige Vorstellung hatten. Ich „liess solche Stücke singen, aber vorher auserwählte Sachen aus Messen von Lasso, Palestrina, „Lotti und S. Bach. Der Sieg war auf der „Stelle entschieden, und nie sind mir ähnliche „Versuche misslungen. Mir ist zu meiner Freude „sogar der Fall vorgekommen, dass ein junger „Mann, welcher viele verkehrte Ansichten mitgebracht hatte, nach Anhörung einer Messe von „Lotti beseligt ausrief: heute Abend könnte ich „keinem Menschen feind seyn. So etwas liesse „sich oft vernehmen, wenn man wollte, und sich „nicht in einer ärmlichen Verstockung bloss an „das hielte, was die Mode gestempelt hat.“ Eben so werden auch im folgenden Kapitel:

„3. Über das Studium älterer Werke“ die Alten aus der zweiten der im Eingang erwähnten Epochen, also aus dem 15. u. 16. Jahrh., als Muster zur Bildung aufgestellt. Die Behauptung wird mit Wärme und weit ausgeführt. „Wer die „Musik historisch studiert, und sich so zu den „bessern Werken erhebt, der wird, wenn er

„Sinn für das Geniale und Veredelte hat, den älteren Meistern in der Regel den Vorzug geben „müssen.“ . . . „Dem Fortschreiten mit dem Geist der „Zeiten soll man freylich immer das Wort reden, „aber man darf damit nicht den unsinnigen Gedanken verbinden, als ob das Neue, weil es neu „ist, das Alte übertreffen müsse, gleichsam als „ob jedes neugeborne Kind gebildeter sey, wie „seine Eltern.“ . . . . „Dass die neue Musik in Ansehung des Mechanischen fortgerückt ist, kann „und muss man zugeben,“ . . . . „Allein wie folgt „aus der Vervollkommnung der Regeln, oder der „Mechanik einer Kunst auch ihr materielles Fortschreiten?“ . . . „Das ist grade das unendlich Grosse „der älteren Meister, dass sie eine unversiegliche „Kraft hatten, und für einen gereitzten, nervenschwachen musikalischen Pöbel nichts thaten.“ . . . „ „Auch ist es unbestreitbar, dass, wenn man alles „Herrliche, was in den Opern, blos von Caldara und Händel zerstreut liegt, benutzen „und zusammenstellen wollte, wenigstens zehn „lebende Meister unsterblich werden könnten, „wenn sie es als ihr Werk herausgeben dürften.“ Nach dieser glänzenden und einnehmenden Empfehlung des Studiums alter Werke wird am Ende noch kurz zugegeben, dass auch Gluck, Mozart und Haydn unvergleichliche Werke geschaffen haben, auch Cherubini ein höchstgediegenes, stellenweise ganz himmlisches *Credo*, und dass ein jetzt lebender junger Tonkünstler von des Verfassers Bekanntschaft bei demselben in solchem Ansehen stehe, als ob er ein Zögling von Palestrina und Händel wäre.

„4. Über den Effekt.“ Der Effekt wird, so klagt der Verfasser weiter, heut zu Tage oft in planlos kontrastirendem Wechsel der heterogensten Formen, Charaktere, Tempi u. s. w. gesucht. „Die unbedingten Lobredner der neueren Kunst „gefallen sich besonders, wenn sie dem Streben „nach dem sogenannten Effect, als einer herrli-

„chen Eigenthümlichkeit des gangbaren musikali-
„schen Treibens, grosse Lobreden halten können.
„Allein grade in dieser Hinsicht möchte der Freund
„ächter Kunst wohl das Mehrste zu tadeln finden.
„Denn der beliebte Effect ist grossentheils nichts,
„als ein Erzeugniss des Ungeschicks, oder der Feig-
„heit, welche Allen dienen und gefallen will.“ . . .
„Eure beliebten Symphonien, Phantasien, musi-
„kalischen Potpourri's u. s. w., sind daher oft das
„Lächerlichste auf der Welt. Erst ein geheimniss-
„voller Anfang; dann ein Schreckschuss; plötzlich
„Stille; unerwartet etwas Walzerhaftes;“ . . . .
„Die Hauptveranlassung zu solchen widernatürli-
„chen Mischungen liegt aber offenbar darin, dass
„die wenigsten Tonkünstler so viel Kraft und Ge-
„nie haben, als nöthig ist, um g a n z begeistert
„zu werden.“

„5. Über das Instrumentiren.“ Der Verf. führt hier umständlich aus, dass bei Singstücken, das sogenannte Instrumentale, nicht Haupt-, sondern nur Nebensache sei, und dass es namentlich in der Kirche der Wirkung der Singstimme öfter schade als nütze. „Kein Vernünftiger wird es in
„Abrede stellen, dass die Instrumente ihren eig-
„nen hohen Werth haben, weil sie nämlich viel
„mehr mit Leichtigkeit behandelt werden können,
„als die menschliche Stimme, einen viel grösse-
„ren Umfang haben, und insofern dazu beitragen,
„dass man im Stande ist, die musikalische Man-
„nigfaltigkeit ins Unendliche zu vervielfäl-
„tigen.“ . . . „Zwölf tüchtige Chorstimmen schlagen
„in der Kirche 50 solcher Instrumente nieder; und
„wenn menschliche Stimmen in der Kirche den Ton
„fein, zart und schwebend halten, so ist das Hin-
„zukommen der Instrumente fast eine Beleidigung
„für das Ohr. Will man tolle Streiche treiben,
„und — wie es jetzt oft geschieht, — den lieben
„Gott anpauken und anpfeiffen, als ob er der lu-
„stigen Gesellschaft nichts zu sagen habe, so müs-
„sen freylich die Gesetze der Kunst schweigen.

„Allein wenn von Andacht, Demuth, und dieser „bescheidenen innigen Freude und Herrlichkeit „die Rede ist, welche allein dem Tempel an„gehört, so soll man die Herzen sich nur durch „menschliche Stimmen ergiessen lassen, welche „auch noch dazu den Zustand der Seele am wärm„sten und lautersten darstellen.“ Schon S. 14 heisst es: „wie möchte sich eine Violine neben einer „Mara oder Catalani, und ein Contrabass ne„ben einem allmächtigen Basssänger auch nur „irgend etwas von Gleichheit anmassen?“ Jedenfalls dringt der Verfasser darauf, dass nicht allein mit Mas und Ziel, sondern auch mit Auswahl instrumentirt werde, „wie von den verschiedenen „menschlichen Stimmen jede ihr Eignes hat, wie „nur mächtige Sachen dem Bass, feine, zarte, „schwärmende nur dem Tenor, oder Sopran, tief„sinnige, rührende nur dem Alt angehören, so „hat auch jedes Instrument seine eigne Sphäre. „Die Posaune kann allenfalls noch im Himmel ge„blasen werden, aber auf dieser Erde nicht zu ei„ner sanften, verliebten Arie; und die feine, gra„ziöse Flöte muss still bleiben, wenn ein ernsteres „Blasinstrument etwas Tiefsinniges darstellt, und „sich dabei zweckgemäss mit der Bratsche verbin„det.“ In unsrer heutigen Zeit ist aber die Kunst, zweckmässig zu instrumentiren, in Verfall gerathen, und Mozart hat, indem er Oratorien von Händel instrumentirte, zwar Genie bewiesen, „aber „Händel hat er hier zu Grabe getragen, und den „ganzen Charakter des Stücks aufgehoben.“

„6. Über genaues Studium der Werke „grosser Meister.“ Es wird in unsrer Zeit viel für Fingerfertigkeit gethan, das Wesen der Sache aber wird übersehn. Jedes Instrument will Alles leisten, was es vermag und nicht vermag. „Die „Tollheit des Übertreibens ist sogar auf die Sing„stimmen übergegangen, und offenbar wissen vie„le Componisten gar nicht, wo auf dieser Erde „Bass, Tenor, Alt und Sopran ihre natürliche Gren-

„ze haben.“ Auch hier werden, Seite 78—90, zu unsrer bessern Belehrung nur immer wieder die Alten als Muster empfohlen. Der neueste unter den Empfohlenen ist Händel.

„7. Über Vielseitigkeit.“ Man soll aber doch auch nicht Einen Meister allein zum Vorbilde nehmen, nicht blos Eine Schule von Meistern, sondern, so viel möglich, alle kennen lernen.

„8. Über Verdorbenheit der Texte.“ Die Tendenz dieses Kapitels scheint (denn ganz unzweideutig zeigen es weder die Überschrift, noch der Zusammenhang an,) — scheint eine Rüge unpassender Unterlegungen moderner teutscher Texte unter lateinische Urtexte zu sein. „Zu den musi-„kalischen Verkehrtheiten der neueren Zeit gehört „insbesondere noch das eingerissene Unwesen der „ganz geschmacklosen, nicht selten wahnsinnigen „Texte. Die Musik hat keinen besseren Gehülfen, „als ein gutes Wort. Denn zweckmässige Texte „stimmen die Seele zu dem, was die Musik weiter „ausbilden soll, und wenn ihr schlechte Texte „wählt, so seyd ihr eben so albern, als wenn ihr „einem schönen Mädchen Statt eines Rosenkranzes „einen Topf aufsetzt.“ Klopstock ist, durch seinen teutschen Text zu Pergolesi's *Stabat mater*, mit einem üblen Beispiele vorangegangen. Der Text des Beethoven'schen Christus am Ölberg ist gespannt, theatralisch, oft ganz gemein. (Hier ist also nicht die Rede von Text-Unterlegung.) — Die teutsche Text-Unterlegung zu seiner ersten Messe *C*-dur ist bombastische, ganz unkirchliche Blumenstreuerei. Auch in der Unterlegung teutschen Textes zu Mozart's *Misericordias* ist der Sinn noch mehr misshandelt, als schon Mozart im lateinischen Original gethan.

„9. Über Singvereine.“ Von unsern öffentlichen Conzerten erwartet der Verfasser Wenig für das Wiederaufblühn der Reinheit der Kunst;

grössere Hoffnung setzt er auf Singvereine. In diesen, sagt er, soll man nur Classisches aufführen und überall reine Kunstzwecke vor Augen haben, nicht aber die gemeinen Zwecke des Zeitvertreibes oder des Bekanntwerdens der Heirathslustigen. Man soll die Mitglieder mit Verstand wählen, und für gleichförmige Besetzung der Stimmen sorgen. Es soll an den Sing-Abenden jedes Mitglied pünktlich erscheinen, und sich nicht durch andere Thee- und Ess-Gesellschaften abhalten lassen. Ferner wird eine reiche musikalische Bibliothek verlangt, um immer Gutes, und doch nicht immer einerlei, und zwar nach Belieben von einstimmigen bis zum acht- und mehrstimmigen, aufführen, auch nach den jedesmaligen Kräften des eben zur Disposition stehenden Singpersonals, auswählen zu können. Hauptsächlich aber wird ein tüchtiger Director erfordert, welcher das Classische kennt, Partituren zu handhaben weiss, und in keiner Hinsicht eigener oder fremder Eitelkeit dient. — Endlich räth der Verfasser, unbedingt die Oper, wenigstens die neue, gangbare Oper ganz auszuschliessen, und sich vielmehr zu beschränken auf „ächte Urchoräle der verschiedenen „Kirchen, die Griechische mit eingeschlossen; grös„sere Werke, welche zum reinen Kirchenstyl ge„hören; Oratorien und Motetten, also auch die „vielen Kirchensachen, welche im lebendigen Styl „geschrieben sind, ohne gemein zu werden; und „endlich auserwählte alte Nationalgesänge der ver„schiedenen Völker der Erde: so bekommt man „des Ernsten und Heitern, des Stürmischen und „Sanften, des Mächtigen und Zarten, wie des Ro„mantischen und Schwärmerischen eine solche „überschwängliche Fülle, dass es keine Übertrei„bung ist, wenn man sagt, was ich oft, nicht ge„träumt, sondern recht klar gedacht habe: ich „könnte im Geist nicht alt werden, wenn ein freund„liches Schicksal mir den reinen Genuss einer ver„edelten Tonkunst lebenslänglich erhalten wollte."

So weit der Verfasser.

Sollen wir nun über die bis hierher ihrem Inhalte nach möglichst treu dargestellte Schrift auch unser Urtheil äussern, so müssen wir vor Allem bemerken, dass dasselbe jedenfalls nicht von dem Umstande abhängt, ob wir über die vom Verfasser aufgestellten Sätze, Ansichten und Behauptungen mit ihm einverstanden sind, oder etwa nicht; indem wir auch im letzten Falle nie vergessen, was schon in der Einleitung der gegenwärtigen Zeitschrift gesagt worden: dass es dem Beurtheiler keineswegs zieme, sein Glaubensbekenntnis zum Masstabe des Werthes einer anzuzeigenden Schrift zu erheben, und wir wahrlich nicht so schwach und eingenommen sind, nur dasjenige für vortrefflich und geistreich erkennen zu wollen, was mit unsrer Confession übereinstimmt.

Mit ungeheucheltem Vergnügen sprechen wir es daher aus: geistreich ist Vieles gedacht, und geistreich, ja sehr geistreich, und dabei treffend und einnehmend, mit Ernst und Würde ausgesprochen, so dass das Ganze auf jeder Blattseite den Mann von Genie und warmem, gediegenem Kunstsinne beurkundet und abspiegelt.

Auch wahr wird jedermann, wenn auch nicht Alles, doch jedenfalls Vieles von dem finden, was der Verfasser als Wahrheit aufstellt.

In wiefern auch wir es alles wahr finden oder nicht, gehört nicht hierher; nicht allein aus dem schon vorstehend angedeuteten Grunde, sondern es würde, wollten wir es uns zur Aufgabe machen, gegen den Inhalt der vorliegenden Schrift zu schreiben, (wozu wir uns zum Theil schon einer Rückdeutung auf S. 10, 11 des gegenwärtigen Heftes bedienen könnten) — es würde, sagen wir, eine solche Widerlegung nicht in eine Beurtheilung des Gehaltes der Schrift als solcher, sondern in eine Gegenschrift, Parteischrift gehören, und nicht im Tone und mit der Miene eines Beurthei-

lers, sondern nur mit der eines Gegners ausgesprochen werden dürfen.

Betrachten wir aber die aufgestellten Sätze im Einzelnen näher, so finden wir (wir müssen ja das Eine wie das Andere sagen) mitunter manche und zwar nicht wenige, wenigstens noch nicht allgemein anerkannte Sätze, blos aufgestellt, ohne die zu wünschende Begründung. Denn man wird wohl nicht sagen, es bedürfe, als unbestritten und anerkannt, gar keines Beweises, dass z. B. die beste Kirchenmusik zwischen Anno 1 u. 500, und dann von 1400 bis 1600 geschrieben worden (S. 7, — vorstehend S. 74), — dass Mozarts und Jos. Haydns Kirchensachen den Tadel rein verliebten, leidenschaftlichen Wesens verdienen, und das Gepräge der weltlichen, sogar der gesuchtesten, also der recht gemeinen Oper tragen *), (S. 10, 11, —

*) Beide Meister haben, so heisst es auf S. 11, diesen Tadel selbst ausgesprochen. Auch diese Behauptung contrastirt sehr mit dem, was bisher von ihren Gesinnungen, und insbesondere von Mozarts glühend religiösem Sinne für Kirchenmusik, bekannt war.

Erinnern wir uns unter Anderem nur an die Züge, die uns ein sehr glaubwürdiger Schriftsteller, Friedr. Rochlitz, als Augen- und Ohrenzeuge, über diesen Punct, in seinen Zügen aus Mozarts Leben, aufbewahrt hat.

In einem gesellschaftlichen Gespräche hatte der alte Doles die Kirchenstücke eines gewissen N. N. Mozarten gerühmt. „Ist ja all' nichts!" erwiederte dieser sehr lebhaft. — Und ich wette, Sie haben noch nicht vieles von ihm gehört, fiel Doles ebenfalls lebhaft ein. Sie gewinnen, antwortete Mozart; aber das ist auch nicht nöthig: so Einer kann nichts Rechts dieser Art machen! Er hat gar keine Idee davon in sich. Herr, wenn der liebe Gott mich so in die Kirche und vor ein solches Orchester gesetzt hätte! u. s. w. — Nun, Sie sollen heute noch ein Missa von ihm sehen, die Sie mit ihm aussöhnen wird. — Mozart nahm sie mit, brachte sie den folgenden Abend wieder."

„Nun, was sagen Sie zu der Missa von —? — Lässt sich all' gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werdens nicht übel nehmen, ich hab' bis zum *Credo* andern Text untergelegt, so wird sichs noch besser machen. —

vorstehend S. 74), — dass Jeder, der Sinn für das Geniale und Veredelte habe, nun grade den älteren Meister in der Regel den Vorzug geben müsse, (S. 36, — vorstehend S. 75 f.) — dass das

---

Nein, es muss ihn keiner vorher lesen! Wollen's gleich aufführen!

„Er setzte sich an das Fortepiano, theilte die vier Singstimmen aus, wir mussten ihm schon zu Willen seyn, sangen, und er akkompagnirte. Eine possierlichere Aufführung der Missa hat es wohl nie gegeben. Die Hauptpersonen — Vater Doles mit der Altstimme, die er, unter stetem ernsthaften Kopfschütteln über das Skandal, doch so trefflich absang; Moz., immer die zehn Finger voll in den trompeten- und paukenreichen Sätzen, unter ausgelassner Freude, ewig wiederholend: „Na, geht's nicht so besser z'sammen?" Und nun der arge, und doch herrlich angepasste Text — z. B. das brillante Allegro zu *Kyrie eleison*: „Hol's der Geyer, das geht flink!" u. s. w.

„Das Gespräch über Kirchenmusik war allgemeiner und ernsthafter geworden. Unersetzlicher Schade, sagte Einer, dass es so vielen grossen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist, wie den alten Mahlern; dass sie nämlich ihre ungeheuren Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch geisttödende Süjets der Kirche wenden mussten. — — — Ganz umgestimmt und trübe wendete sich Mozart hier zu den Andern, und sagte — dem Sinne nach, obschon nicht auf diese Weise: Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bei Euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr Euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin seyn; das weiss ich nicht. Aber bey uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.* u. dgl. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unsrer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wusste, wo man mit seinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hinsolle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden *Agnus Dei* hinknieeten und das Abendmahl empfingen, und beym Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: *Benedictus qui venit etc.* dann

Herrliche, was blos in Caldara's und Händel's Opern zerstreut liege, hinreichen könnte, wenigstens zehn unserer heutigen Meister unsterblich zu machen, (S. 43, f. — vorstehend S. 76,) — dass das *Pianissimo* der Instrumentation als „eine romanhafte Schmachtung" an sich selbst der Andacht eben so fremd sei, wie das „be„liebte Absterben, wozu verdrehte Augen gehö„ren", (S. 57 f.) — dass „nur" mächtige Sachen dem Bass, rührende, tiefsinnige „nur" dem Alt angehören (S. 61, f. — vorstehend S. 78), — welchemnach also z. B. der Sopran nicht rühren, der Bass nichts Tiefsinniges vortragen könnte, — dass ein Clavierbegleiter zum Gesange „immer bemüht" sein müsse, „durch tüchtige Accorde recht fühlbar „zu machen, in welcher Tonart die einzelne Stim„me liege", (S. 70,) — dass viele Componisten offenbar gar nicht wissen, wo auf dieser Erde Bass, Tenor, Alt und Sopran ihre natürliche Gren-

---

ist's anders. Nun ja, das gehet freylich dann durch das Leben in der Welt verloren: aber — wenigstens ist's mir so — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Einem, und bewegt Einem die Seele."

„Er schilderte nun einige Scenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien, und verweilte mit besonderm Interesse bey der Anekdote, wie ihm die Kaiserin Maria Theresia als vierzehnjährigen Knaben aufgetragen habe, das *Te Deum* zur Einweihung — ich erinnere mich nicht, eines grossen Krankenhauses, oder einer andern ähnlichen Stiftung, zu komponiren, und an der Spitze der ganzen kaiserlichen Kapelle selbst aufzuführen. Wie mir da war —! wie mir da war —! rief er einmal über das andere. Das kommt doch all nicht wieder! Man treibt sich umher in dem leeren Alltagsleben — sagte er dann, ward bitter, trank viel starken Wein, und sprach kein vernünftiges Wort mehr." — So weit Rochlitz.

Noch lauter als diese Zeugnisse sprechen wohl Mozart's Compositionen selbst; wenn wir uns seines *Te Deum*, vieler Stücke seiner Messen und seines *Requiem* erinnern wollen. — Und gilt Haydn's himmlisches *Salve regina* nicht *instar omnium?*

ze haben, (S. 75, f. — vorstehend S. 78 f.) u. dgl. — Der Verf. kann wohl nicht voraussetzen, dass Jedermann ihm all diese Assertionen, ohne Weiteres und ohne Nachweisung, zugeben werde. Diejenigen werden es freilich, welche eben grade darüber mit ihm einverstanden sind; allein im Ganzen werden die solchergestalt als Postulate hingestellten Sätze ihm eher Anfechtung von leidenschaftlichen Gegnern, als durch Überzeugung bekehrte Jünger verschaffen.

Ein solch trockenes und durch keine Nachweisung unterstütztes Aufstellen von Behauptungen ist ja am Ende doch nichts anderes, als eben öffentlich bekannt machen, dass der Verfasser des Buches dieser Meinung sei; was zwar bei einem Manne von so anerkanntem Geist und Gewicht, zumal wenn er sich offenkundig zu dieser Meinung bekennen wollte, immer Etwas, ja Viel, aber am Ende doch nicht Alles, — nicht genug ist, um zu beweisen, dass diejenigen nicht Recht haben, welche etwa mit eben so grosser Entschiedenheit grade die entgegengesetzten, zum Theil gemeinüblichen, Behauptungen aufstellen wollten.

Oder wollte der Vf. vielleicht durch diese Schrift nicht grade seinen Beweis erbringen, wollte er etwa nur sagen: „höret, singet die Musik welche ich liebe, so werdet ihr überführt werden"; — so ist seine Schrift zwar eine sehr schöne Beweisantretung, die aber bekanntlich nie den Process ausmacht.

Wenn wir, wie oben erwähnt, bei den meisten vom Verfasser aufgestellten Sätzen, und zwar grade bei seinen Lieblings- und Grundansichten, blos die Assertion mit Geist, Leben und Frische hingestellt finden, die Begründung aber eben vermissen, so finden wir auf der andern Seite eben so oft Behauptungen aufgestellt, und mit Lebhaftigkeit und sogar mit einleuchtenden Begründun-

gen unterstützt, welche — sich nicht leicht jemand einfallen lässt zu läugnen, — und mit Scharfsinn und schlagendem Witze, Meinungen widerlegt, welche nicht leicht jemand haben wird. So wird z. B. doch wohl Niemand den Vorzug, welchen der Verf. den älteren Meister vor den neueren giebt, durch das Argument widerlegen wollen, dass das Neue, weil es neu sei, das Alte übertreffen müsse, (S. 38, vorstehend S. 76). Oder was würde der H. Verf. von uns denken, wenn umgekehrt wir ihn mit seinen Worten ermahnen wollten: „Dem ehrwürdigen Alterthume soll man freilich immer das Wort reden, aber man darf damit nicht den unsinnigen Gedanken verbinden, als ob das Alte, weil es alt ist, das Neue übertreffen müsse, gleichsam als ob alle Eltern gebildeter seien als ihre Kinder.“ — Eben so wenig wird jemand gegen ihn behaupten, die Kunst selbst stehe heutzutag darum höher, weil ihre Mechanik jetzt weiter vervollkommnet sei, (S. 39, — vorstehend S. 76). — Auch erinnern wir uns nicht, je gehört zu haben, dass auch nur Ein unbedingter Lobredner der neueren Kunst sich besonders darin gefallen, dem Streben nach dem sogenannten Effect Lobreden zu halten, (S. 46, — vorstehend S. 76 f.). Eben so hatte der Verf. nicht Ursache, uns erst umständlich zu sagen, dass und warum das Instrumentale doch nicht ganz unnütz sei, (S. 55 f. — vorstehend S. 77), und was er von Singvereinen sagt, dass dabei vornemlich eine gute Auswahl von Subjecten und von classischen Compositionen, ernstlicher Wille, — gleichförmige Besetzung der Stimmen, eine reiche Bibliothek, und ein guter Director nöthig sei der Partituren zu handhaben wisse, — dass die Mitglieder pünktlich erscheinen sollen, u. dgl. (S. 113 bis 122,) — sind Dinge, welche zu läugnen gewiss Niemanden einfallen wird.

Wenn wir nun aber die vorliegende Schrift, aus obigen Gründen als didactische, oder sonst demon-

strirende, oder auch als polemische oder Partei-schrift freilich nicht hinreichend schluss- und streit-recht begründet finden, so hindert dieses uns nicht, sie in einer anderen Eigenschaft hoch zu achten und lieb zu gewinnen, nämlich als freimüthige, geistreiche, kräftige, recht von Herzen gesprochene Worte an Gleichgesinnte, durch die der Verfasser seine Herzens- und Lieblingsmeinungen mit der Fülle seines reichen Geistes und Gemüthes darstellen und überhaupt sich einmal recht nach seiner Weise aussprechen wollte über die uns allen so theure Kunst; und so wie er dies kräftig und schön gethan hat, wird es nicht allein im Busen jedes Gleichgesinnten ihm freudig wieder entgegen klingen, sondern auch der in der Sache selbst nicht mit ihm Einstimmende wird die kräftig schöne Herzensergiessung nicht ohne lebhaftes Wohlgefallen, Theilnahme und Verehrung für den Verfasser lesen.

Wir können ebendieses sogar aus eigener Erfahrung versichern. Denn auch wir, obgleich in die Grund- und Lieblingsansichten des Verfassers nicht durchgängig einstimmend, waren doch, bei der ersten Lesung des Buches selbst, von dem darin wehenden Geiste und der warmen, eindringenden, ja oft überraschend hinreissenden Darstellung höchlich ergötzt und freudig erhoben, indem wir uns der darin herrschenden geistigen Strömung mit Wohlgefallen und Behaglichkeit überliessen, die vorstehenden Ausstellungen aber uns erst gegenwärtig und klar wurden, als wir, nach vollbrachter Durchlesung, uns über das Resultat des Gelesenen methodisch Rechenschaft geben wollten.

Eben darum versichern wir denn auch mit dem grössten Vergnügen, dass die Lesung des Buches selbst weit mehr für dasselbe einnehmen wird, als vielleicht unsere vorstehende Darstellung und Würdigung seines In- und Gehaltes es

vermogte; und deshalb wollen wir denn auch unsern Lesern dringend empfehlen, dass sie sich durch unsere, mehr das kurze Zusammenfassen des Wesentlichsten, als die schönen Einzelnheiten beachtenden, und dadurch natürlich zum Theil ziemlich trockenen Auszüge, ja nicht, wie sonst wohl zu geschehen pflegt, der Mühe enthoben glauben, das so anziehende Schriftchen selbst zu lesen; sie würden sich dadurch nicht nur des so eben von uns gerühmten Vergnügens berauben, sondern auch noch der Freude, mit eignen Augen zu schauen, wie lebhaft selbst die allerausgezeichnetesten Männer aus andern Fächern für die ansprechendste aller Künste erglühen.

Druck *) und Papier sind, dem uns vorliegenden Exemplare nach zu urtheilen, sehr elegant und das Ganze mit einem schönen Brustbilde Palestrina's geschmückt.

Die Redact.

*) Seite 77, Z. 4 v. u. ist, statt „immer billig gut", ohne Zweifel zu lesen: immer gleich gut, — und auch der oben erwähnte „allmächtige Basssänger" ist wohl nur durch einen Druckfehler zu dem Prädicate „allmächtig" statt „mächtig" gekommen. Muthmaslich trägt der Setzer auch die Schuld der Vertauschung des „inneren oder geistigen" Fortschreitens der Kunst „mit dem materiellen", S. 39, Z. 14, (vorstehend S. 76).

Berichtigung.

In mehren Exemplaren des 7. Heftes der *Cäcilia*, welches nicht in unserer gewöhnlichen Druckerei gedruckt werden konnte, ist auf Seite 233 unten, statt: „Auch noch keinem meiner ver-arbeiter", zu lesen: „meiner verehrten Mitarbeiter." Desgleichen S. 240, Z. 4 und 5, statt: „verhhönt, . . . vershönt" ist zu lesen: „verhöhnt . . . versöhnt." Ferner, ebendas. Z. 3. v. u. „dann" st. „denn."

Das nächste Heft wird muthmaslich erst im August ausgegeben werden.

Friederich Schneider's Ansichten

über

seine Composition des Oratorium

die Sündflut.*)

Ist es wohl überhaupt möglich, dass der Componist, über Alles was er schrieb, das Wie und Warum genau angeben kann? — ist allen einzelnen Theilen einer solchen umfangreichen Arbeit,

---

*) Selbst-Anzeigen. Es ist uns wohl schon zu Ohren gekommen, dass Gelehrte es unter ihrer Würde halten, ihre Bücher selbst anzuzeigen. So sehr nun solches Gefühl zu schätzen ist, wenn es sich auf ein Selbsturthel oder gar Selbstlob bezieht, so wenig hat es Grund in Bezug auf die blose Anzeige der Darstellung dessen was im Buch enthalten ist, wenn dieses auch gleich dadurch in einem glänzenderen Licht erschiene, als wirklich der Fall ist, Niemand kennt ein Buch besser als der Verfasser selbst, niemanden kann man zumuthen, dass er, um ein Buch zu beurtheilen, sich soll ganz und gar hinein studieren, dass er alle Seiten und Winkel desselben vollkommen kennen lerne, niemanden kann man zumuthen, dass er sich alle nöthige Mühe geben soll, sein Urtheil so genau abzuwägen, damit nichts zuviel und nichts zuwenig ist, niemanden endlich kann man zumuthen, dass er, wenn Fehler zu tadeln sind, sich zuerst erkundige, ob sich der Vfr nicht in Verhältnissen befinde, die ihm, oder wenigst grade jetzt schaden, ohne dass er eben solchen Schaden verdient hätte. Das Urthel eines Fremden kann daher nicht vollkommen gerecht seyn.

Auch weiss niemand die Fehler eines Buchs besser als der Vfr selbst; und es gehört wahrlich nur eine sehr geringe Selbstverläugnung dazu, sie offen einzugestehen: einmal weil es ja doch kein Fehler ist, Fehler zu machen, noch weniger einer, sie anzuerkennen; da dieses vielmehr von grösserer Kenntniss zeugt, als im Buch selbst niedergelegt ist. Ist

wenn auch der Plan des Ganzen vor dem Beginnen der Arbeit wohl bedacht und erwogen seyn muss, jedesmal eine solche Reflexion vorangegangen, dass sich der Componist klar des Grundes, warum er so und nicht anders schrieb, bewusst war und solches durch Worte deutlich machen kann? — Ich wenigstens fühle mich hierin zu schwach; —

---

auch ein Buch etwas, so wird es durch Anerkennung der Fehler nicht etwa unbrauchbar, sondern selbst brauchbar. So halten wir allerdings, dass unsere Naturgeschichte etwas sey, da sie alle Thiere enthält, die nur irgend merkwürdig sind, und da sie ein streng wissenschaftlich durchgeführtes natürliches System ist; aber eben desswegen wimmelt sie von Fehlern. Bücher in denen nichts steht, können keine Fehler haben, und die nach dem alten Schlendrian geordnet sind, bieten der Kritik nichts Neues mehr. Wir sind überzeugt, dass niemand im Stande ist, uns jene Fehler so herauszufinden, wie wir sie kennen, und sie gelegentlich darlegen werden: denn niemand wird 6 volle Jahre lang alle Quellen nachschlagen und nachstudiren, wie wir zur Ausarbeitung dieses Werks gethan haben.

Dann lehrt uns ja das Daseyn dieser Einrichtung in Göttingen, wo jeder Docent sein Buch selbst anzeigt, dass sie vollkommner dem Zweck der Literatur entspricht, als wenn bloss Fremde Fremdes recensieren. Es kann keiner sich selbst loben, ohne sich lächerlich zu machen, da alle Welt weiss, dass der Göttinger Docent sich in der Göttinger Zeitung selbst anzeigt. Bei uns ist ja derselbe Fall: der Vfr muss sich nennen. Er soll sich auch nicht recensieren, sondern nur angeben, was der wesentliche Inhalt seines Buchs sey, was er eigentlich damit beabsichtige, was er wirklich erreicht zu haben glaubt, und wie er wünscht, dass es angesehen werden soll, kurz, er soll im Grunde nur eine Vorrede dazu in der Isis liefern. — Dieses, denken wir, wird hinreichen, den Wahn zu benehmen, als wäre das Anzeigen seines eigenen Buches ein Selbstpreisen, und mithin unziemlich.

(Oken in s. *Isis*, I, 40. Vergl. das Programm der *Cäcilia*, §. II.)

auch ist die Art, wie ich nun einmal zu arbeiten gewohnt bin, nicht dazu geeignet, dies Resultat herbeizuführen. — Diese ist nemlich so, und anders kann ich wahrlich nicht! — Glaube ich, den Text eines solchen Werks in allen seinen Theilen und in seinem ganzen Zusammenhange gefasst und in mich vollständig aufgenommen zu haben, so finden sich von selbst musikalische Anklänge in meinem Inneren. Dann setze ich mich, nachdem ich mir vom Ganzen ein musikalisches Bild entworfen habe, getrost hin. — Habe ich den Anfang einmal gefunden, dann erfüllt die Arbeit so durch und durch mein ganzes Seyn, dass ich ununterbrochen daran zu arbeiten gezwungen werde; denn auf alle Wege, in alle Berufsarbeiten hinein, begleitet mich dann der zu bearbeitende Gegenstand. — Darum arbeite ich schnell, sobald ich einmal von dem Gegenstand ergriffen bin. Dass also Manches nicht mit der sorgfältig vorher abgemessenen Ruhe, welche sich genau aller Gründe, warum etwas geschieht oder nicht geschieht, bewusst ist, geschrieben worden seyn muss, geht daraus klar hervor, und nach meiner völligen Ueberzeugung wird dies auch bei andern Componisten wohl derselbe Fall seyn. —

Meine Ansicht aber über das Ganze überhaupt und über das Einzelne, so weit es sich mir klar entwickelt hat, will ich versuchen darzulegen. —

Der Dichter der Sündflut hat das Oratorium, wie es auch wohl nicht anders seyn konnte, in drei

Theile getrennt, die alle für sich einen verschiedenen Charakter haben. Der erste Theil umfasst die Strafe des durch die Sünde verderbten Geschlechts. — Der zweite Theil begreift die Freude der Geretteten, welche aber eine andächtige fromme Freude ist, die auch die Untergegangenen beklagt. — Im dritten Theile begrüsst die gerettete Schaar die Erde und stimmt Dankgesänge an.

Darum hat die Composition des ersten Theils ein etwas düsteres Kolorit; doch glaube ich, dass die harmonischen Massen, durch angenehme, sanftere melodische Formen, da wo es nur immer der Text zuliess, in gehörigem Kontraste stehen, und dadurch die Abwechslung hervorgeht, die zum guten Effekt nothwendig ist. —

Der zweite Theil ist ganz idyllischer Natur und nur am Schluss erhebt sich das in innere Lust bewegte freudige Gemüth zu lauter Dankesanbetung. —

Im dritten Theile, wo die Chöre der Engel in den Lobgesang des Höchsten einstimmen, musste der Anfang einen höheren, ernsteren Charakter ankündigen. Nach einigen sanfteren Sätzen wird das Herannahen der Gottheit verkündigt, und nun sollte die Begeisterung am höchsten gesteigert werden. — Drei verschiedene Chöre treten nach einander ein, die sich in einander verflechten, bis sie sich in „*Singt Sein Lob durch alle Zeit*“

in Einen Gesang vereinigen. — Dass mir diese Steigerung, welche nicht ohne Schwierigkeit war, nicht ganz misslungen ist, davon ist die Aufführung in Cöln Beleg gewesen.

Das ganze Werk besteht meist aus Chören, und musste wohl vom Dichter so angeordnet sein, denn wo ein ganzes Geschlecht vergeht, kann wohl nicht die Klage eines Einzelnen beachtet werden. — Durch den verschiedenartigen Charakter in den Chören, ist auch wohl für diejenige Abwechslung gesorgt, die ein solches Werk nothwendig bedingt, und das Gemüth des Zuhörers hat Ruhepunkte genug. Der Ausspruch partheiloser Zuhörer in Cöln, welche sich blos dem Eindrucke hingaben, hat dies auch genugsam bestätigt. —

Was die Anwendung der Kunstmittel betrifft, so hatte ich bei meiner Arbeit vorzüglich im Auge, möglichst einfach und klar zu schreiben, den Gesang in allen einzelnen Stimmen, selbst in den Fugen, immer gesangmässig erscheinen zu lassen, so dass er, wie er dies freilich immer sollte, leicht singbar sei; — die Instrumentalbegleitung ist ebenfalls einfach behandelt, durchaus keine kleinen Figuren, da wo Kraft wirken soll. Ueberhaupt hatte ich auch den Zweck vor Augen, wozu dies Oratorium zunächst geschrieben wurde, nämlich für die Aufführung des niederrheinischen Musikvereins, wobei 300 Sänger und 200 Instrumentisten wirken sollten. — Der

in jeder Hinsicht äusserst günstige Erfolg in Cöln hat es bewiesen, dass ich nicht ganz Unrecht gehabt habe. —

Dass Manches in der Partitur anders aussieht als im Klavierauszuge, der doch nur mageres Skelett ist, darf ich nicht erst sagen.

In den Fugen habe ich mir bisweilen Freiheiten genommen, welche vielleicht von mehreren, die unbedingt an Authoritäten hängen, getadelt werden dürften. Will man sie nicht als wahre Fugen annehmen, so sei es darum! wenn man sie nur nicht als Musikstücke überhaupt für unbedeutend hält, mag man sie für streng, oder nicht streng halten: mich soll dies nicht kümmern. Durch die freien Schlüsse der Fugen habe ich gesucht, auch diejenigen der Zuhörer ins Interesse zu ziehen, die eben sonst keine sonderliche Freude an Fugen haben.

Noch bemerke ich schliesslich, weil, wenn man die Introduction durchgeht, bevor man das übrige Werk kennt, dies wohl nicht bemerklich seyn könnte, dass ich im Verfolge der Einleitung die Melodie der für die Menschen bittenden Engel und das Thema der Fuge: „*Heiliges* „*Recht übt der da sein wird*", eingewebt habe.

Mehr wüsste ich über mein Werk nicht zu sagen. Wenn man es der Mühe werth hält, das Ganze recht genau durchzusehen, so wird man finden,

ob ich meinen Zweck erreicht, ob ich die rechten Mittel gebraucht und ob ich überhaupt etwas geleistet habe, was des Schreibens werth war, oder nicht. Vielleicht darf ich hoffen, dass das etwaige Gute, was ich geliefert habe, darum mit desto mehr Anerkennung aufgenommen, und das Verfehlte mit desto mehr Nachsicht beurtheilt werde, weil dieses Feld jetzt eben nicht allzu sehr bebaut ist, und man in einer unbebauten Gegend mit desto grösserer Freude und Liebe ein hie und da wieder aufkeimendes Blümchen, oder einen tragenden Fruchthalm aufnimmt.

Es soll mich freuen, wenn meine Arbeit nicht für ganz zwecklos gehalten wird, damit ich meine geringen Kräfte fernerhin für dieses Fach verwende, wozu ich mich am meisten berufen fühle, und darin am liebsten arbeite; denn wie die Sachen eben jetzt stehen, ist eine gute Aufnahme, die ein Werk solcher Gattung findet, das Einzige was den Künstler erfreuen und zu neuer Kraft antreiben kann; und ich danke Gott, dass er mir den Sinn gegeben hat, dass ich nur dieses für das Höchste halte und stets halten werde.

Friederich Schneider.

Nachschrift

von Gfr. Weber.

Mir, dem der vorstehende Aufsatz zur Bekanntmachung anvertraut worden *), mir sei, da der H. Verf. selbst

*) Siehe *Cäcilia* 1. Bd. (Heft 4,) S. 363 und 3. Bd. (Heft 9,) S. 43 f.)

es nur so sparsam thut, es erlaubt, noch Einiges über die Gelungenheit des Werkes an sich selber beizufügen.

Ich glaube in dieser Hinsicht fürs Erste nicht ganz in das günstige Zeugnis einstimmen zu dürfen, welches der verehrte Tonsetzer seinem Dichter ertheilt, und dadurch, wohl allzugrossmüthig, schon im Voraus einen Theil des dem Werke gewordenen Beifalles ihm zuwenden will, indess wohl weit eher zu sagen ist, dass einige Unvollständigkeit dieses Beifalles grösstentheils auf Rechnung des Dichters gesetzt werden müsse.

Schon was die Wahl des Stoffes betrifft, so war es wohl schon von vorne herein nicht ganz besonders gut ausgedacht, dem Componisten des Weltgerichtes, gleich zu seinem folgenden Oratorium wieder eine Weltzerstörungs-Szene, eine Sündflut zu bieten, und ihn dadurch ordentlich zum musikalischen Weltzerstörer, so wie erst durch Feuer, nun auch durch Wasser zu stempeln.

Fürs Andere aber hat der Dichter aus diesem Stoffe auch bei weitem nicht das Interesse gezogen, welches er jedenfalls hätte gewähren können.

Es scheint dieser Vorwurf, auch abgesehen von der poetischen Ausführung *) sich schon aus der Betrachtung

---

*) Sollte auf die Würdigung des Einzelnen eingegangen werden, so würde auch in diesem Punkte Mancherlei herauszuheben sein, was hier ohne ausführliche Rüge gelassen wird, z. B. unter mehrem Anderen, Ausdrücke wie: „In Lust entbrannt wan-„delt es“ (das Fleisch) „auf breiten Strassen. „Durch des Bösen Macht gebannt.“ — „Bringe Frie-„den jeder Hütte, Segen jedem sauren Schweiss“; so wie die, statt poetisch zu heben, vielmehr das Hochpoetische zur recht alltäglichen Prosa herabziehende Vergleichen des Regenbogens als Zeichen des Bundes, mit einem — bunt gewirkten Bande! „O wonnevolles Zeichen, das uns der „Herr gesandt, den Friedenskuss zu reichen, „in buntgewirktem Band“; — die ganz unrichtige

der Darstellungsform überhaupt, so wie auch der Anordnung des Ganzen, zu rechtfertigen.

Was nämlich zuerst die Darstellungsform angeht, so äussert sich in dem ganzen Verlauf ein auffallender Mangel an Handlung, indem der Dichter, an die Stelle der lebendigen und gewissermasen dramatischen Handlung, welche man im Oratorium vor sich vorübergehen zu sehen gewohnt ist und mit Recht fodert, überall nur Beschreibung, Erzählungen, Schilderung — ja oft nur kaum merkbare Andeutung des Vorganges giebt, mit weit ausgedehnten Reflexionen untermischt.

Im ersten der drei Theile, aus denen das Ganze besteht, hören wir in Nr. 1, 2, 3, 4, Engel und Erzengel mit Bedauernis verkünden, dass der Herr, den es gereuet, das Menschengeschlecht geschaffen zu haben, es wieder zu vertilgen beschlossen. „Offen stehn der Erde Schlünde" singt uns ein Erzengel in einer Arie, und daraus müssen wir entnehmen, dass die bisher nur verkündete Zerstörung dermal wirklich begonnen hat: und das Gefühl eines Jeden findet wohl das Eintreten der Hauptkatastrophe auf solche Weise nicht mit hinreichender Bedeutenheit bezeichnet. So weit es möglich war, hat der Tonsetzer diesem Uebelstande ab, und sich, so gut es gehen will, damit beholfen, das wirkliche Hereinbrechen und Auf- und Abwogen der Fluten durch eine rauschend fortlaufende, auf- und abwogende Triolenbegleitung der Arie, (freilich ziemlich auf Kosten der Vernehmbarkeit der Singstimme) anzudeuten.

Phrase: die Ertränkten seien gestorben „zur Er„lösung dem gesunkenen Geschlecht," — und am Ende des Ganzen das, durch die Lage der Sache gar nicht motivirte Anbringen der bekannten emphatischen Phrase: Grab, wo ist dein Sieg? wo ist dein Pfeil, o Tod? —; nebst dem der Aufruf an die Völker alle, Gott zu loben, da doch die Völker alle so eben ertrunken und noch keine neuen Völker alle wieder aufgesprossen sind, u. s. w.
Anm. d. Vf.

Im Übrigen giebt uns der Dichter in diesem ganzen ersten Theile weiter nichts mehr, als Betrachtungen der mehrbelobten Engel, in Terzetten, Chören und Dreichören (unter welchem sich vorzüglich das Terzett Nr. 4, g-moll, $\frac{6}{4}$-Tact, als mit classischer Klarheit und Einfachheit componirt, auszeichnet), in Contrast gestellt gegen Chöre schadenfroh jauchzender Höllengeister, und ein Reu- und Busslied der sündigen Menschen: „O „wie streng sind die Gerichte, die uns nur zu schnell „erreicht. Vor des Richters Angesichte jeder Hoffnungs- „stral entweicht". — Von dem wirklichen Untergange der gesammten Menschheit hört man aber auch nicht den geringsten Laut, keinen Angstruf, kein Ach und kein Weh, weder in Masse, noch von Einzelnen: kurz, das ganze Menschengeschlecht hat ins Gras gebissen, ohne auch nur Mucks zu sagen, so dass der Componist, dem ein solch ganz lautloses Gesegnen des Zeitlichen eines ganzen Menschengeschlechtes freilich nicht einleuchten konnte, sich genöthigt sah, da ihm sein Dichter nun einmal keine Menschenworte zu Menschenchören gegeben hatte, sogar einen — blosen Instrumentalsatz (!) mit der Ueberschrift: „Nr. 7. *Instrumentalsatz, die* „*Verzweiflung der Untergehenden bezeichnend*", zwischen die sonst ununterbrochen fortwährenden Betrachtungen der guten und bösen Engel Nr. 4, 5, 6, 8, einzuschieben, und also, mitten in einem grossen, ja oft dreichörigen Gesangwerke, sich mit einer blos instrumentalen Tonmalerei des lautesten Jammers der gesammten Menschheit kümmerlich zu behelfen; — wornächst ihn sein Dichter dann wieder mit Textworten zu einem moralisch betrachtenden Schlusschore der Engel freigebig versieht.

So ist nun der erste Hauptheil, nämlich die ganze Sündflut selbst, im ersten Theile abgethan, und ohne eigentliche gegenwärtige Handlung, durch blose Betrachtungen und Schilderungen abgethan, durch welche wir übrigens nicht einmal erfahren haben, — dass einige Auserwählte gerettet worden sind; vielmehr be-

theuerte man uns überall bisher das Gegentheil: „Von „der Erde will Er raffen Alles was sich regt.“ — „Alles „Geborne ewiglich wird Er es tilgen“ — „Ewig ver- „schwindet das liebliche Bild der blühenden Erde“ — „Nie „mehr erschallen bei dem Altare jubelnde Saiten“ u. dgl.

Als Eröffnung des zweiten Theiles hören wir einen Chor die Worte singen: „Singt Jehova Dankes Lieder, „der . . . aus den Wogen uns erhob!“, und die Ueberschrift sagt uns, es seien dies die Stimmen verschiedener in einer Arche (man weiss nicht wie und warum,) geretteter Personen.

Schön, anmuthig, froh und lieblich hat der Tonsetzer diesen Chor gehalten, und dass er ihn, zur Unterscheidung des Menschlichen von dem bisherigen Uebermenschlichen, in minder erhabenen Style gehalten, kann man ebenfalls nur billigen: allein die Haltung des Tonstückes scheint mir am Ende doch allzu gemüthlich; es ist der Ton einer unbefangen und behaglich heiteren Gesellschaft, indess meinem, und wohl eines Jeden Gefühle nach, ein Dankruf für die Rettung aus so gräuelichem Untergang, unter solchen, unter Anderem doch auch zu einiger Wehmuth über das Schicksal der untergegangenen übrigen Menschheit veranlassenden Umständen und Umgebungen, wie wir uns bei der noch in der Arche, zwischen zahllosen modernden Leichen, auf den Fluthen treibenden Familie denken müssen, sich wohl ganz anders, als in solchem ungetrübt fröhlichen Tone aussprechen müsste. Zwar enthalten die folgenden Numern 10, 11 und 12 schon ernstere Betrachtungen, und unter Andern auch Vermahnungen der Engel an die Geretteten, und fromme Wünsche für die Seelen der Verstorbenen: allein jene allzu harmlos lustige Heiterkeit hätte gar nicht laut werden sollen, und am allerwenigsten noch beim Anblicke all des Gräuels der Verwüstung, — höchstens etwa späterhin, nachdem dieselbe wenigstens einigermasen wieder verschwunden und vergessen gewesen.

Mit den erwähnten verschiedenen Betrachtungen geht übrigens wieder die ganze zweite Abtheilung hin, und zwar ohne dass wir an Etwas errathen können, ob die Gesellschaft sich mittlerweile ausschifft, oder ob sie, fortwährend singend, unbeweglich in der Arche sitzen bleibt und fortwährend schwimmt —.

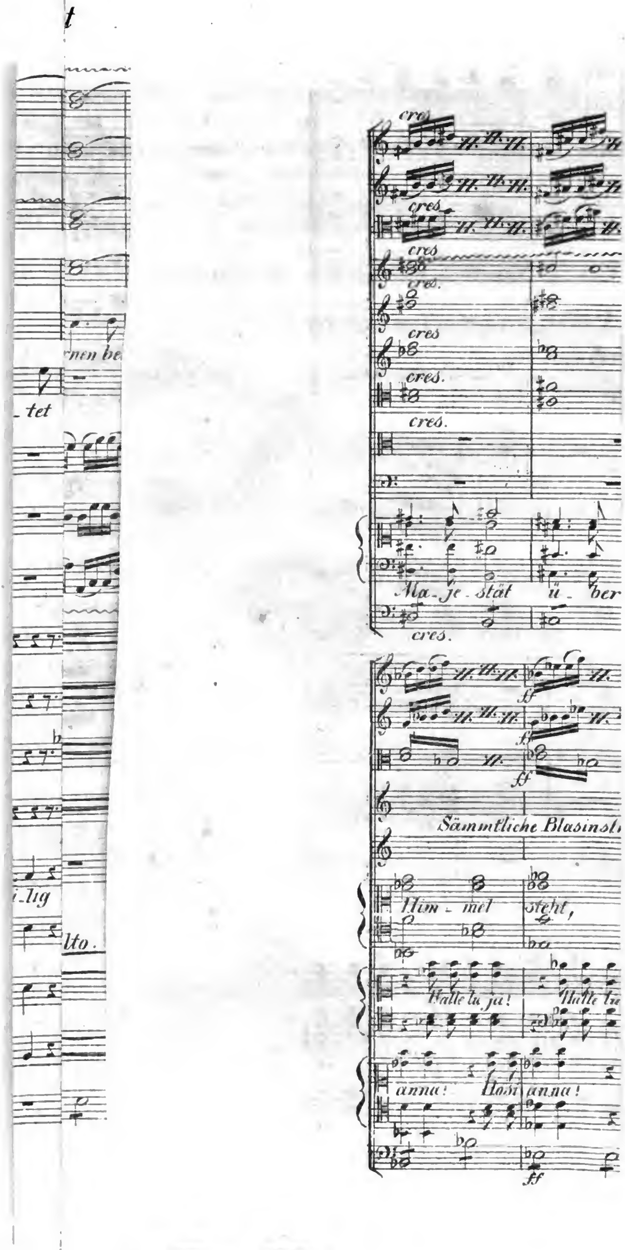
Letzteres war aber in der That der Fall, denn der zweite Theil schliesst, und der dritte beginnt, und noch befindet sich, (welche Dehnung!) Alles singend an Bord.

„Von des Ölbaums Laube bringt ein Liebespfand uns „die Friedens-Taube“ singen endlich Noas Kinder im Terzett Nr. 14, (ein wunderliebliches Tonstück, im Style von Haydns idyllischem Schöpfungsterzette: „In holder „Anmuth stehn, mit jungem Grün geschmückt, die wogi- „gen Hügel da“,) *A*-dur, *andte. con moto*, $\frac{2}{4}$; und nun können wir, die es aus der h. Schrift wissen, errathen, dass es jetzt endlich bald ans Ausschiffen gehen werde.

Unter Regenbogenschimmer verkünden den Geretteten die Engel den neuen Bund. „Betet an!“ rufen sie ihnen demnächst zu, „Er wird nahn“, . . . „Von Sternen be- „kränzt, von Blitzen umglänzt, wird die Wolken Er „trennen.“

So verkündet uns also der Dichter die höchste aller Szenen, das wirkliche Erscheinen der Gottheit.

Sie eröffnet sich durch einen Dreichor von Engeln, welche, dem Allerhöchsten „Heilig!“ „Halleluja!“, und „Hosianna!“ singend, nur erst voranzuschweben scheinen: allein gleich ihr zweites Wort: „Schaut, wie Er „in Majestät über Erd und Himmel steht!“ lässt uns wieder errathen, dass Gottes Herrlichkeit bereits gegenwärtig erschienen ist, und Lobgesänge der Engel und Menschen in Chören, mit Solostimmen untermischt, beschliessen das Ganze mit den Worten: „Die Völker alle sollen Ihn „loben mit Jubelschalle! Denn erhaben steht sein Er-


t
nen be
tet
i lig
lto.
cres
Ma - je - stät ü - ber
Sämmtliche Blasinst
Him - mel steht,
Halle lu ja!
anna! Hosi anna!
ff

Digitized by Google

„barmen unter uns Armen, Seine Wahrheit thronet in „heiliger Klarheit" —! „Preiset Welten Jehova's Namen „und Seine Liebe in Ewigkeit. Amen!" —

So schön und glücklich als es nur immer möglich war, hat der Tonsetzer diese Szenen aufgefasst und gehalten. Heiliges Grauen verbreitet die Verkündigung des Seraphs: „Betet an, Er wird nah'n, den Namen nicht nennen", u. s. w. mit der charakterischen Instrumentation erst von lauter tiefen, dann, beim Einfallen des Cherub's, von hohen Blasinstrumenten; und im darauf folgenden dreichörigen „Heilig" ist der ätherische Tonzauber des Aufeinanderfolgens blos der mannigfaltigsten Dreiklänge, mitunter aus bedeutend entlegenen Tonarten, ungefähr im Style herrlicher Meister des XVI. Jahrhunderts, von der erhebendsten Wirkung. Ich kann es mir nicht versagen, diese Stellen den Lesern in ihrem Zusammenhang durch beifolgendes Notenblatt mit der ganzen Instrumentation vorzuführen, bis zum Anfange des Chors der Engel und Menschen: „Singt Sein Lob durch alle Zeit!" welcher, unterbrochen von kurzen Zwischensätzen, erst des Noa, dann einer Altstimme, zweimal, und jedesmal neu erhebend, wiederkehrt, und dann, nach einem Sopransolo, in den wirkungsvollen allgemeinen Schlusschor übergeht.

Gfr. Weber.

Die Quellen.

Dem Künstler.

Strömt die Quelle dir wild, so steh' dem Waldstrom gewachsen,
Sprühende Wogen erfasst kräftiger Muth in dem Helm;

Rieselt sie freundlich plaudernd, so kose mit der Betrauten,
Plätscherndes Silber erfreut reines Gemüth in der Brust:

Doch versiegt der tosende Born, die schwätzende Quelle,
Hebe zum Himmel den Blick, trage dein Dürsten zum Grab.

Chr. Graf v. Benzel-Sternau.

Meine Ansichten über Composition des Requiem überhaupt, und mit Beziehung auf mein Requiem

für männliche Singstimmen, Altviolen und Bässe, zwei Hörner, Pauke, und obligate Orgel, (oder statt der Orgel zwei Clarinette und zwei Fagotte,) Trompeten, Posaunen und Contrafagott *ad lib.*, Op. 24, Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge, und teutschem und lateinischem Texte. Offenbach bei André, 4 fl. 30 kr. — Dasselbe Werk für sechsstimmigen Chor, und grosses Orchester, Mspt. Mainz bei Schott. 6 fl. 45 kr.

Von Gottfried Weber.

Schon in frühen Jünglingsjahren von der lebhaftesten Empfänglichkeit für religiöse Musik durchdrungen, erschien mir insbesondere und vorzüglich die Composition eines *Requiem*, einer religiösen Feier des Hintrittes theurer Personen oder des Andenkens an dieselben, verbunden mit frommer Fürbitte und tröstlicher, die gebeugte Seele wieder emporrichtender Zuversicht dereinstigen Wiedersehens in jenem glückseligeren Zustande, zu welchem wir uns die Verklärten so gerne erhoben denken, — die Ausführung dieser, die höchsten, theuersten und zartesten Interessen des menschlichen Herzens anregenden und in sich fassenden Idee erschien mir von jeher als einer der alleranziehendsten Gegenstände der Tondichtung, und der Gedanke, in diesem Fache Etwas zu leisten, als einer meiner schönsten Lieblingsträume. —

Geweckt durch tief rührende, mächtig ergreifende und erschütternde Züge des M o z a r t s c h e n *Requiem*, bildete sich diese Neigung und Vorliebe für diesen Stoff mit jedem Jahre lebhafter und entschiedener aus, und so von der wärmsten Liebe zum Gegenstande nachhaltig durchdrungen, schrieb ich in verschiedenen, ja sehr verschiedenen, zum Theil auf den Gegenstand ziemlich beziehlichen Lebens-Epochen, mehre Compositionen, deren jede ich jedoch, kaum vollendet, jedesmal bald wieder als ungenügend und des hochpoetischen Stoffes unwerth, verwarf und beseitigte.

Indessen konnte es doch nicht fehlen, dass solch beharrlich wiederkehrendes Beschäftigen mit dem Lieblingsgegenstande meine Ideen über denselben immer mehr zur Klarheit bringen, und mein Gefühl dafür schärfen und läutern musste. Als Erzeugnis der also stet und langjährig gesteigerten Erwärmung, entstand endlich der durch die Überschrift des gegenwärtigen Aufsatzes angezeigte Versuch, den menschlich und künstlerisch so anziehenden hochtragischen Gegenstand auf eine, meinem Ideale nicht allzu unähnliche Weise in Tönen auszusprechen, — so wie die Betrachtungen, welche ich hier zur Prüfung derjenigen ausstelle, welche Beruf und Sinn für Gegenstände dieser Art in sich tragen.

Ich beginne I.) mit einigen näheren Betrachtungen ü b e r d e n T e x t des *Requiem*, welchen ich dann II.) eine Erörterung m e i n e r B e h a n d-

lung des besprochenen Stoffes, sowohl im Allgemeinen, als auch III.) im Besonderen folgen lasse.

I.) Ansicht vom *Requiem* überhaupt. Um über die Composition eines *Requiem* zu sprechen, muss man wohl vor Allem fragen: was ist der Sinn des Ganzen? was seine Bestimmung? kurz: was will überhaupt ein *Requiem*?

Man erwäge zu dem Ende vor allem den Text. —

Er besteht aus fünf Haupttheilen, deren Inhalt ich summarisch hier aufzählen will:

1.) „*Requiem*", ein Gebet, im Wesentlichen des Inhalts: Gott! schenke den (dem, der) Todten den ewigen Frieden.

2.) „*Dies irae*", eine Betrachtung des jüngsten Gerichtes, des Inhalts: Ein Tag wird kommen, der die Welt in Asche verwandelt. Wie fürchterlich wird er sein! — Wie werde ich da bestehen im Gerichte? — Schone meiner an jenem Tage, o Herr! — schone auch anderer Frommen! u. s. w.

3.) „*Domine*", wieder ein Gebet für die Gestorbenen.

4.) „*Sanctus*", ein Ausruf: Heilig ist Gott! Hosanna Ihm! Gebenedeit sei, der da kommt im Namen des Herrn!

5.) „*Agnus Dei*", ein Gebet: Lamm Gottes! gieb ihm (ihr, ihnen) ewigen Frieden, im Kreise deiner Auserwählten.

Vor Allem dringt sich nun (wenigstens **mir**, obgleich meines Wissens diese Frage noch von Niemanden ausgesprochen worden,) gleich von vorne an die Frage auf: **wen** soll man sich hier als sprechende Person (oder Personen) denken? Will man sich unter dem die Textesworte vortragenden Sängerchore **die Trauernden** selbst, — die Gemeine vorstellen, welche um die verlornen Lieben klagt und für sie betet? — oder sind es **andere Beter**, welche jenen gleichsam vorbeten und vor-, oder mitempfinden, (wie dies denn in der Kirche eigentlich in der That der Fall ist)? — Der Inhalt des Textes begünstigt, wie die vorstehende Skizze desselben zeigt, wenigstens nicht mehr die eine Ansicht, als die andere. — Allein in einem ganz andern Tone muss natürlicherweise die Musik gehalten werden, je nachdem man die erste, oder aber die zweite zum Grunde legt: jene erste heischt den Ausdruck **eigener Trauer** — etwa auch noch den der Ergebung u. dgl.: die letztere lässt den Ton bald freundlicher **Tröstung**, bald auch ernster **Ermahnung** zur Starkmuth und Ergebung zu.

Eine zweite Betrachtung über die Beschaffenheit des *Requiem*-Textes ist wohl ebenfalls sehr erheblich.

Wer denselben jemal mit Aufmerksamkeit gelesen, dem muss es unangenehm aufgefallen sein, dass die fünf Sätze, aus denen er besteht, untereinander eigentlich in gar keinem Sinnes-Zusammenhange stehen, (wie uns dies wieder die obige

Skizze zeigt.) Keiner folgt aus dem vorhergehenden, und kein vorhergehender enthält die Veranlassung des folgenden; sie stehen, (zumal ausser der katholischen Kirche) eigentlich in gar keinem Zusammenhange unter sich, sondern wie zusammengewürfelt nebeneinander gereiht.

Im Übrigen enthält der ofterwähnte Text an sich wohl Manches, was mir von hohem, religiös-poetischem Werthe scheint. Dahin rechne ich z. B. im *Dies irae* das herrliche Bild:

Tuba, mirum spargens sonum *Per sepulchra regionum,* *Coget omnes ante thronum.*	Eine Posaune, gewaltigen Klang durch die Gräber der Länder verbreitend, wird Alle vor den Thron fodern.

und:

Mors stupebit et natura, *Cum resurget creatura,* *Judicanti responsura.*	Der Tod und die Natur werden staunen, wenn das Geschöpf auferstehen wird, dem Richter Rede zu stehen.

Allein höchst unangenehmer Weise findet sich oft, dicht neben solchen schönen Bildern, auch wieder manche höchst elende Mönchsreimerei, z. B. fast der ganze übrige Text des *Dies irae*, — das erbärmliche

„*tantus labor non sit cassus*“

das niederträchtig egoistische:

Confutatis maledictis, *Flammis acribus addictis —* *— Voca me cum benedictis.*	Hast du erst die Verdammten niedergeschmettert und den verzehrenden Flammen übergeben — dann berufe mich mit den Auserwählten.

und das prosaische:

„*Tu suscipe pro animabus il-*
„*lis, quarum hodie memoriam*
„*facimus* —

Empfange Du für diejenigen
Seelen, deren Gedächtnis wir
heute begehen —

So erscheint also der Ritualtext des *Requiem* zwar, seiner Grundbestimmung und Grundidee nach, als ein hochpoetischer Gegenstand, der Ausführung nach aber als durch gar Mancherlei entstellt und nur in einzelnen Theilen gelungen und anziehend.

II.) Nach diesen allgemeinen Betrachtungen über den Stoff, sei mir nun erlaubt, mich über meine Composition, und zwar vor Allem über den Gesichtspunkt aus welchem ich sie concipirt, und aus welchem ich sie verstanden und empfunden wissen mögte, etwas näher auszusprechen.

Fürs Erste habe ich mir die Freiheit genommen, (welche mir freilich von Orthodoxen vielleicht sehr verargt werden wird) — nicht grade allen Text zu componiren, sondern Manches, und namentlich ganze Strophen des *Dies irae*, gradezu zu unterdrücken, wie z. B. das eben erst erwähnte, mir nun einmal widerliche: „*Confutatis maledictis*“, das „*Tu suscipe*“, und „*Tantus labor non sit cassus*“ u. dgl.

Sodann habe ich dem Mangel an befriedigendem Zusammenhange der fünf Haupttheile des Ritual-Textes dadurch abzuhelfen gesucht, dass ich zwischen jeden derselben einen ganz kurzen

Choral eingelegt, dessen Inhalt das vorhergehende Stück mit dem darauf folgenden möglichst in Verbindung setzt, und dadurch das Ganze, auch bei der Aufführung a u s s e r dem Gottesdienste, zu einem, auch dem inneren Zusammenhange nach, wirklichen G a n z e n macht. Zur Übersicht möge der also verbundene Text mit meiner, dem lateinischen, so viel irgend möglich und nöthig war, Sylbe für Sylbe und Note für Note angepaſsten teutschen Übersetzung hier stehen.

1. *R e q u i e m.*

Requiem aeternam dona eis, Domine!	Friede den Entschlafnen! Schenke ihnen Himmelsfrieden, Ewiger!
Et lux perpetua luceat eis.	Es strahl' ihnen Licht der bessern Welt in Ewigkeit.
Kyrie eleison! Christe eleison!	Ewiger! wir flehen Dir: O segne sie! O Herr! erhöre uns.

C h o r a l.

Ach, und schone der Treuen an jenem Tag da Du kommen wirst, streng zu wägen aller Thaten Werth. (*Parce, parce fidelium, illa die qua venturus es, judicare vivos et mortuos*). †

2. *D i e s i r a e.*

Dies irae, dies illa,	Tag des Zornes! grosser Schreckenstag,
Solvet saeclum in favilla.	Wo die Welt zerstäubt in Asche!
Tuba, mirum ſpargens sonum	Wo die Posaune, mächtig schallend
Per sepulchra regionum,	Durch die Gräber der Geschlechter,
Coget omnes ante thronum.	Vor des Richters Thron die Sünder ruft!

† Die lateinische Übersetzung habe ich erst später hinzugefügt. *D. Vf.*

Mors stupebit et natura,	Staunend wird der Tod es sehen,
Cum resurget creatura,	Dass die Todten auferstehen,
	Ihrem Richter sich zu stellen,
Judicanti responsura.	Zu erscheinen vor dem Weltgericht.
Quantus tremor est futurus,	Tiefer Schauer schlägt in jeder Brust,
Quando judex est venturus,	Ihm entgegen der auf Wettern thront,
Cuncta stricte discussurus!	Streng zu wägen aller Thaten Werth.

Choral.

Allgerecht bist Du, o Gott, aber auch allliebend. Herr! Nimm auf in Dein Reich die Deinen, die festgehalten an Deinem Wort. (*Infinita justitia Tua, ut et amor Tuus. Domine, convoca in regnum Tuum qui fiderunt verbo Tuo.*)

3. *Domine.*

Domine Jesu Christe! libera animas fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis!	Vater! o Vater! vor Deinem Throne flehen wir: rette Deine Gläubigen, an jenem grossen Morgen, vom ewigen Tode, und von des Abgrunds Qualen, Vater, bewahre sie, die heute wir beweinen. Rette Deine Gläubigen vom Pfuhl des Verderbens. Vater! Wahre sie!

Choral.

Der Herr gab sie uns; der Herr nahm sie uns: des Herren Nam' sei gebenedeit. (*Dedit eos Dominus, revocavit eos Dominus; sit nomen Domini benedictum.*)

4. *Sanctus.*

Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth!	Heilig, heilig ist der Herr, ist Gott Zebaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria Tua!	Erden und Himmel erfüllet, Herr! Deines Namens Ruhm!
Osanna in excelsis!	Hosanna Dir, Allerhöchster!

Pleni sunt coeli et terra gloria Tua!	Erden und Himmel erfüllet, Herr! Deines Namens Ruhm!
Benedictus qui venit in nomine Domini!	Lob und Preis Dir, Du Vater der Todten und Lebenden!
Osanna in excelsis!	Hosanna Dir, Allerhöchster!

C h o r a l.

Ja, heilig und gross bist Du; aber allerbarmend auch waltet Deine Liebe. Sie leitet über Zeit und Gräber hinauf zur Seligkeit. (*Imo, sanctus es, Domine, et infinita clementia Tua. Tu animam, victricem repulchri, beabis in aeternum.*)

5. *A g n u s D e i.*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi!	Jesu! höre der Kinder Gebete; Vater! hör uns an. O Du, der die Sünden von Allen sühnte, o höre der Kinder Gebete! Jesu! hör uns an!
Dona, eis requiem sempiternam —	Sende ihnen Deinen Frieden, Himmelsfrieden —
cum Sanctis Tuis in aeternum! Requiem!	in Deiner Auserwählten Kreise! Friede ihnen!
Et lux perpetua luceat eis!	Es stral' ihnen Licht der bessern Welt in Ewigkeit!
Requiem aeternam dona eis, Domine!	Friede ihnen, Himmelsfriede, in Ewigkeit!

Auf diese Art habe ich mir meinen Text gewissermasen erst geschaffen, oder doch ziemlich umgeschaffen, um ihn componiren zu können; *) anders wäre mir's vielleicht unmöglich gewesen.

---

*) Ich weiss es recht gut, und sogar aus eigener Erfahrung, dass amtliche Censurbehörden sogar den Stich einer Messpartitur verbieten, wenn darin ein Wörtchen des Ritualtextes fehlt, indess es doch in den Kirchen selbst ganz orthodox katholischer Länder ganz hergebracht ist, bei Aufführung musikalischer Messen an gewöhnlichen Sonntagen, wo

Was die im Eingange dieser Betrachtungen (S. 106.) erwähnte Alternative betrifft, so habe ich die Ansicht vorgezogen, mir die Singenden nicht als die um einen theueren Verstorbenen trauernden Personen selbst, sondern als betrachtenden, theilnehmenden, mit- oder vorbetenden und mitempfindenden *Chorus* zu denken, und aus diesem Gesichtspunkte den Charakter und Ausdruck seiner Gesänge gegriffen.

Die Wahl, blos männlicher Singstimmen, und der eigenthümlichen, eigens sparsamen und fast

---

man das Hochamt etwas kürzer abzufertigen liebt, ganze Tonstücke zu überspringen, wofür die Chorsprache sogar ihre eigenen Ausdrücke hat, welche Kirchensänger und Instrumentisten als gäng und gäbe sogleich verstehen. So pflegt z. B. das *Gloria* gewöhnlich in eine Reihe Tonstücke abgetheilt zu sein, deren erstes mit den Worten „*Gloria*" oder auch „*Et in terra*" anzufangen pflegt, — das zweite etwa mit „*Laudamus*", das dritte mit „*Domine*", u. s. w. — das letzte gewöhnlich mit „*Quoniam*", oder „*Cum sancto*", oder auch blos „*Amen.*" Soll nun die musikalische Feier abgekürzt werden, so ruft der Director oder Chorregent nur kurz: „Nach *Gloria*, *Quoniam*!" oder „nach *Gloria, Cum sancto*!" u. dgl. das heisst: „vom ersten Satze gleich auf den letzten gesprungen!" und damit sind auf einmal etwa drei Viertel des Textes aus der Mitte herausgeschnitten, ohne dass ein Hahn danach kräht. — Auf gleiche Weise hört man: „Nach *Credo, Et vitam*!" womit plötzlich aus dem Bekenntnisse des vollständigen Inbegriffes der Glaubenslehren, der Glaube an Gott den Sohn, an sein Leiden und Sterben, an den heiligen Geist und an die Kirche herausgeworfen ist, u. dgl. — Solche rein willkürliche Sinn- und Religionswidrigkeiten passiren überall rügefrei: aber, mit Sinn und sorgfältigem Bedachte, sich aus dem mitunter chaotischen Ritualtexte eine zusammenhängende Auswahl zu bilden, — das soll dem Tonsetzer nicht erlaubt sein?!

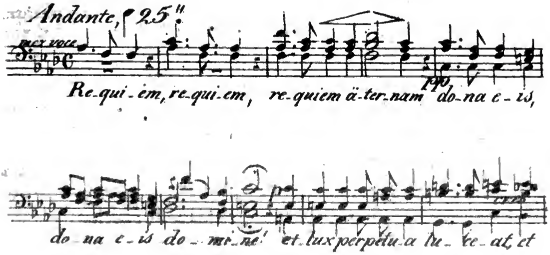
Anm. d. Verf.

austeren Instrumentation hatte ich geglaubt dem ernsten Gegenstande schuldig zu sein; doch habe ich, von der Meinung der Nothwendigkeit solcher Austerität zurückkommend, dasselbe *Requiem* demnächst auch für ganz grosses Orchester und vollständigen, sechsstimmigen Chor, wie die Ueberschrift besagt, umgeschrieben.

III.) So viel über die Conception und Behandlung im Ganzen: nun auch noch Einiges über jede einzelne der fünf Numern.

1.) Erster Satz: „*Requiem*". Einstimmend in die gemeinsame Trauer, aber mild klagend, nicht pomphafte Trauerode, sondern sanft mitklagende Elegie, leiten einzelne Stimmen, ohne alle Begleitung, den ersten Satz aus *f*-moll ein.

„*Requiem aeternam dona eis,*	„Friede den Entschlafnen!
„*Domine, et lux perpetua*	„Sende ihnen Himmelsfrie-
„*luceat eis.*"	„de, Ewiger! Es stral ihnen
	„Licht aus bessrer Welt!"

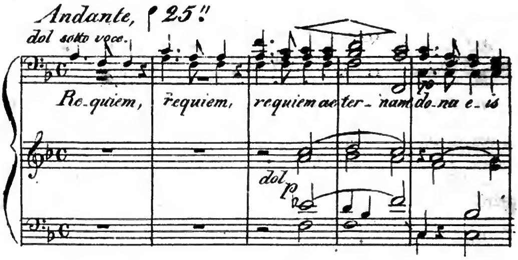


Auch der Verfolg des Satzes bleibt ohne allen Schmuck von Blasinstrumenten, die Saiteninstrumente gedämpft.

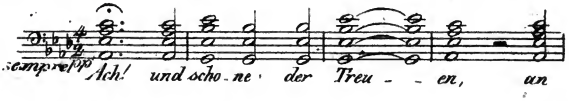
Mit steigender Innigkeit erhebt sich dann dies Gebet zu einer kurzen Fuge, noch immer *f*-moll:

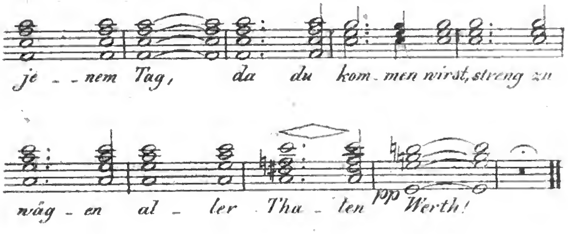
„*Kyrie eleison! Christe elei-* „*son!*“	„Ewiger! wir flehen Dir, o „segne sie!“

und, wie neu gestärkt durch das vollbrachte Gebet, und voll Zuversicht der Erhörung, erhebt sich aus dieser Fuge die Wiederholung des Einleitungssatzes; aber nicht mehr in *f*-moll, sondern verklärt in *F*-dur, die Saiteninstrumente nun ohne Dämpfer, die ganze Begleitung in höhern Lagen zu lichtern Harmonieen verschlungen.



Den Übergang von diesem ersten Satze zum *Dies irae* (seinem Inhalte nach einer Contemplation des jüngsten Gerichtstages) bildet ein Choral:





2.) Der erwähnte zweite Satz selber, das *Dies irae*, ist seinem Inhalte nach, wie schon vorhin angeführt, eine Betrachtung oder Beschreibung des Weltgerichts.

Auch hier kann die Intention des Tonsetzers sehr verschiedenartig sein, je nachdem er die eine, oder die andere Ansicht ergreift. Er kann sich den Sängerchor als einen ermahnenden, warnenden denken, gleichsam als einen Buss- und Strafprediger, welcher frechen Sündern die Schrecknisse jenes Tages mit möglichst lebhaften Farben schildert und als Schreckbild vorhält, ihren Frevelmuth zu beugen, sie zu zerknirschen und zur Reue und Bekehrung niederzudonnern — (in diesem Sinne ist das *Dies irae* in Mozarts *Requiem*, und namentlich der fürchterliche erste Satz in *d*-moll, gegriffen:) — Es lässt sich aber, statt dieser, wenn ich so sagen darf, gleichsam nach aussen gerichteten Behandlung, auch eine nach innen gekehrte zum Grunde legen, indem man sich nämlich den Sängerchor als einen Betrachten-

den denkt, welcher von der Begräbnisfeier eines Bruders Veranlassung nimmt, ein Bild jenes verhängnisvollen Tages, an welchem dieser Bruder und alles Fleisch wieder erstehen wird, vor seinem inneren Sinn vorüber und seine Betrachtungen darüber in Worte übergehen zu lassen, nicht um diejenigen, zu und mit welchen er spricht, zu schrekken, sondern um, gemeinsam und gleichsam Hand in Hand mit ihnen, sich der Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen zu erinnern und die Richtung des Sinnes auf das Ewige hin zu befestigen.

Diese letztere Art, den Text des *Dies irae* zu verstehen und zu greifen, glaubte ich insbesondere hier um so mehr als die richtigere annehmen und befolgen zu müssen, da mehre einzelne Textstellen der entgegengesetzten Ansicht gradezu widerstreiten, wie z. B.

Voca me cum benedictis.	Rufe mich zu den Gesegneten.
Salva me, fons pietatis.	Rette mich, Quell der Liebe.
Quid sum miser tum dicturus?	Was werd ich Armer dann sprechen?

welches alles durchaus nur in oder gelegenheitlich einer Betrachtung, nicht aber einer drohenden Strafrede, wohl vorkommen kann.

Was nun die Ausführung dieses Tonstückes angeht, so war das *Dies irae* von jeher ein Feld, auf dem Jeder sich gern in Tonmalereien, zumal des Posaunenrufs zum Gerichte, des Auferstehens

der Todten u. dgl. erschöpft, (wie selbst Mozart.) Ich habe mich aller eigentlichen Malerei von Sachen und Begebenheiten enthalten, und mich einzig auf die Empfindung derselben beschränkt.

Donnernd eröffnet die Pauke ganz allein die Szene, und sämmtliche Sänger rufen, ohne weitere Instrumentalbegleitung, in grausem *unisono* drein:

„*Dies irae, dies illa*	„Tag des Zornes, grosser „Schreckenstag,
„*Solvet saeclum in favilla!*“	„Wo die Welt zerstäubt in „Asche!“

Die Strophe:

„*Tuba, mirum spargens so-* „*num*	„Wo die Posaune, mächtig „schallend
„*Per sepulchra regionum,*	„Durch die Gräber der Ge- „schlechter,
„*Coget omnes ante thronum.*“	„Vor des Richters Thron die „Sünder ruft.“

das rechte Lieblingsfeld der Tonmaler, wo jedem ein Posaunensolo ganz unerlässlich scheint, tragen hier die Singstimmen noch immer *all unisono* vor, und noch dazu in schaurigem, nur langsam wachsendem Piano, gleichsam scheu vor dem furchtbar grossen Bilde welches sie in Worten aussprechen sollen. — Bei „*Quantus tremor*“ tritt der erste Hauptgedanke in *c*-moll noch einmal hervor, und verhallt gegen das Ende hin in *C*-dur, unter nachklingend mahnenden einzelnen Schlägen der Pauke. (Da eine auf wenige Zeilen gedrängt zusammengezogene Skizze der Partitur dieses Ton-

stückes bereits zu einem anderen Zwecke gestochen, und die Steinplatte dazu noch vorhanden ist, so mag sie hier beiliegend mit abgedruckt werden.)

Die Verbindung zum folgenden „*Domine*“ (einem Gebete für die Abgestorbenen) knüpft wieder ein Choral in der Verklärung-kündenden Tonart *E*-dur:

„Allgerecht bist Du, o Gott, aber auch allgütig. Herr,
„nimm auf in Dein Reich die Deinen, die fest gehalten
„an Deinem Wort.“

3.) Dritter Satz: „*Domine*“, Tenorarie, mit obligater Orgel, deren Weichheit und einige Anmuth die Schauer der vorhergegangenen Darstellungen gleichsam abbitten soll. Einige harmonische Wendungen wird man neu finden, — den Ausgang, mit Singstimme und Orgel ganz allein, nicht ohne Eindruck. — Ein unläugbarer Fehler beim teutschen Text ist der Zwischenraum:

„Vater, vor deinem Throne — — — flehen wir etc.“

Ich hoffe es ist der einzige grobe Fehler dieser Art.

Ein dritter Choral:

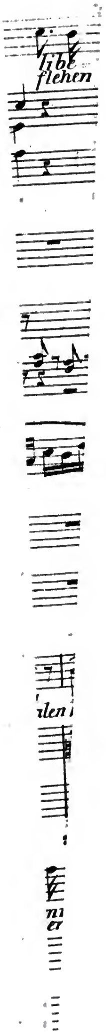
„Der Herr gab sie uns, der Herr nahm sie uns, des
„Herren Nam' sei gebenedeit.“

bildet den Übergang zum folgenden

4.) Vierten Satze: „*Sanctus.*“

„*Sanctus, Sanctus Dominus,* „*Deus Sabaoth!*“	„Heilig, heilig ist der Herr, „ist Gott Zebaoth.“

Digitized by Google


libe
flehen

Es ist etwas Eigenes um die Auffassung des *Sanctus* in einem *Requiem.* Anders — das ist offenbar — muss ein *Sanctus* in einem *Requiem* gegeben werden, als das *Sanctus* einer Messe. Anders wird (wenn wir die Erste der oben im Eingang entwickelten Ansichten annehmen) der Trauernde, vom Gefühl der Sterblichkeit, vom Schmerz um verlorne Lieben durchdrungne, gebeugte Mensch „Heilig!" rufen, als dies unter jedem anderen Verhältnis zu erwarten steht. Ernster wenigstens wird ein solches „Heilig!" jedenfalls ausfallen: im Munde des also gebeugten Sterblichen ist der Heiligruf entweder blosse Resignation — oder erhabene Seelenstärke, die, grösser als ihr Schmerz, ihre Trauer bezwingt, und in solchem Lobgesange den Triumph der Religion über irdischen Schmerz feiert. — Und wieder in anderm Tone muss (wenn man die zweite der im Eingang unterschiedenen Ansichten zu Grunde legt,) ein ermahnender Chor sprechen, welcher, entweder milde begütigend, oder streng und ernst, den klagenden Sterbling erinnert, dass Gott ewig heilig sei, dass es dem Menschen zieme, Ihn zu preisen, auch dann, wenn sein Herz in Leiden bricht.

Dieser letztere Ton nun war es, in welchen ich, nach meiner einmal ergriffnen Ansicht, mein *Sanctus* stimmen musste; und daher die austere und fast herbe Haltung meines Heiligrufes: Tonart *c*-moll, die Singstimmen wieder *all' uni-*

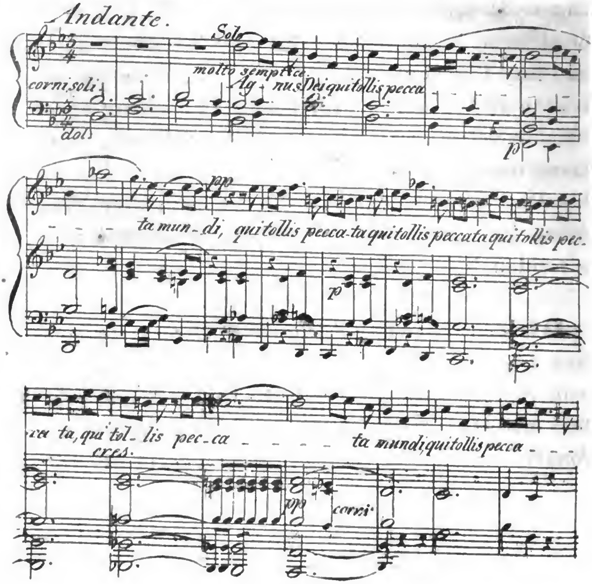
sono, gleichsam recitirend, und im *Benedictus* vollends choralmässiger *cantus firmus*, blos von einem durchlaufenden einfachen Kontrapunkte der gleichfalls unter sich unisonen Violen und Bässe, fast bis zum Ende blos *pizzicato*, begleitet, und mit kurzen Zwischen- oder eigentlich blos Verbindungssätzen der obligaten Orgel untermischt.

Der Choral:

„Ja, heilig und gross bist Du; aber allerbarmend auch „waltet Deine Liebe. Sie leitet über Zeit und Gräber „hinauf zur Seligkeit."

führt zum

5.) **fünften Satze**, dem „*Agnus Dei.*" Zum erstenmal treten hier **zwei Hörner** *solo* hervor und umfangen den Sologesang des Tenors in einem *Andante*:



Im Sinne des christlichen Glaubens, wird die Seele der Beter und ihres Wortführers, des Solosängers, milder und vertrauenvoller, im Gebet zu dem Lamm Gottes, welches gekommen ist Sühne zu bringen. Darum ist also auch dieses Gebet nicht hochpathetisch und tragisch, sondern möglichst milde genommen. Denn soll das Lamm Gottes den Gläubigen nicht in kindlich freundlichem Lichte erscheinen? sollen wir nur immer niederfallen vor dem Angesichte des Allerhöchsten, vom ernsten Glanze seiner Gottheit geblendet? warum nicht auch vertrauend ihre, zur menschlich sinnlichen Gestalt gebrochenen, milderen Strahlen erblicken und näher mit ihr Umgang pflegen, wie ja die Bibel auf jeder Seite lehrt? Die Grösse beten wir an; allein ihr Abstand ist unermesslich, sie wirft uns Würmer des Staubes zu Boden: die Liebe aber können wir erreichen durch Wiederlieben; sie macht uns des Himmels fähig und ähnlich dem Lamm Gottes, dem holden Bilde der göttlichen Liebe. In diesem Sinne spricht der Vorsänger das Gebet, in diesem Sinne giesset er, indem er zur ewigen Liebe für die theuern Gestorbenen fleht, zugleich auch Trost in die Seele der trauernd still Mitbetenden.

Noch freundlicher, und fast wehmüthig-froh wird die Stimmung da, wo, nach den Worten:

„*Dona eis requiem*" „Sende ihnen Frieden"

der Schlusssatz, ein *Allegro moderato*, mit den Worten:

„*cum Sanctis Tuis in aeter-* „*num!*“	„in Deiner Auserwählten „Kreise“

unter freundlich mildem Orgelspiel einfällt. Ist der Gedanke nicht auch in der That erfreulich, dass unsre lieben Heimgegangenen ewigen Himmelsfrieden im Kreise der Auserwählten Gottes geniessen? und durfte also dieses *Allegro moderato* nicht mit Recht mehr licht als dunkel gehalten werden? Dass freilich in diese Freundlichkeit auch immer noch der tiefe Ernst der Hauptidee verschmolzen bleiben muss, (wie denn auch bei jedem Menschen in die Freude über die Seligkeit seiner lieben Vorangegangenen sich denn doch immer eine Dosis Ernst und Trauer mischen wird) — dies versteht sich freilich von selbst, und eben darum erscheint auch immer wieder der Chor, mit seinem ernsten

„*Requiem aeternam dona eis,* „*Domine, et lux perpetua* „*luceat eis!*“	„Friede ihnen! Es stral' ih- „nen Licht aus bessrer „Welt in Ewigkeit!“

in den Sologesang verwebt, so dass immer der Ernst der Todesbetrachtung und die Trauer um die verlornen Lieben, mit der gläubigen Zuversicht ihrer freudigen Verklärung in Einen Kranz verflochten erscheinen; und so läuft das Ganze in einen breiten austönenden Kirchenschluss aus, um die Zuhörer weniger in zerknirschter, als in wehmüthig weicher, doch getrösteter Stimmung zu entlassen: eine Wirkung, welche ohne Zweifel, sowohl für die Aufführung in der Kirche, als auch ausser derselben, überall die rechte ist, wo

ein *Requiem* auch als selbständiges Oratorium, im Concertsaal oder sonst, aufgeführt wird.

Für beide Zwecke, sowohl den kirchlichen als den ausserkirchlichen, gereicht übrigens dem Werke wohl auch die Kürze zur Empfehlung, mit welcher es gefasset ist, indem die Aufführung, einschlieslich der eingeflochtenen Choräle, kaum drei Viertelstunden erfodert, und dass es, namentlich ausser der Kirche, durch die Choräle zu einem ununterbrochen nacheinander fortlaufenden Ganzen verbunden ist, so wie auch der Umstand, dass es, nebst einem, durch keine grossen Schwierigkeiten beengten Sängerchore, nur einen einzigen (aber guten) Solosänger erfodert, welcher übrigens, nicht ohne eigne Wirkung, allenfalls auch durch eine Sopranistin ersetzt werden mag. — Auch die sechsstimmige Bearbeitung fodert nicht mehre Solosänger.

Die Correctheit und das ganze Äussere der gestochenen Partitur verdient der Verlaghandlung den Dank des Publicums und des Verfassers.

Gfr. Weber.

F. S. Kandlers

Thätigkeit zur Verbreitung teutscher Musik in Italien.

Auf die, zur Ehre teutscher Kunst, dermal immer höher und höher steigende Verehrung der italiänischen Nation für teutsche Musik übt vorzüglich auch unser, als *aggiunto alla presidenza dell' istituto filarmonico veneto*, in Venedig eingebürgerter Landsmann Franz Salomon Kandler, *membro di diverse academie letterarie e filarmoniche d'Italia e germania*, entschiedenen und wohlthätigen Einfluss, und zwar hauptsächlich durch Uebertragung teutscher Vocalcompositionen in die italiänische Sprache. Es ist vielleicht nicht uninteressant, zu erfahren, welche Werke dieser Kenner des italiänischen Kunstsinnes und Geschmackes zunächst für geeignet gehalten hat, bei jenen südländischen Naturen Eingang zu finden. Es war zuerst das *Pater noster* von Naumann, dann eine Passion von Jos. Weigl, und zuletzt Beethovens Christus am Oelberg, unterm Titel: *Cristo sull' oliveto, oratorio posto in musica da Luigi van Beethoven, prima versione italiana, da Francesco Sal. Kandler*, bei Ricordi in Mayland erschienen, woselbst er nächstens auch Rombergs Glocke in italiänischer Bearbeitung erscheinen lassen wird.

Schon früher (1820) hat er, in einer ziemlich ausführlichen italiänischen Schrift, historisch kritische Andeutungen über Joh. Adolph Hasse und seine Werke herausgegeben; und auch Mehul verdankt ihm die Verbreitung seines Joseph (Jakob und seine Söhne, *il Giuseppe*) in jenem Lande, dessen Musen sonst nur zu geben und nicht zu empfangen gewohnt gewesen.

Aab.

Über Tonmalerei

von

Gottfried Weber. *)

Unter die Gegenstände, über welche in der Kunstlehre äusserst verschiedene Ansichten herrschen, gehört vorzüglich auch die Frage von dem ästhetischen Werthe oder Unwerthe der sogenannten Tonmalerei oder des malenden Ausdrucks in der Musik, indem Theoreten und Kunstrichter gewöhnlich jedes Malen mit Tönen für Contrebande, für Missbrauch der Kunstmittel zu verkehrtem, ihrem Wesen fremdem Zwecke erklären; indess doch z. B. in Haydn's Schöpfung und Jahrzeiten die Tongemälde des Sonnen- und Mondaufganges, — der Mittagschwüle, des nahenden Gewitters, des zackigen Blitzes u. dgl. jeden Hörer entzücken, und selbst das in Oboetönen nachgebildete Krähen des Hahnes, das Schnurren des Spinnrades u. dgl. m. nie ohne wirkliches Wohlgefallen gehöret wird.

Bei diesem Widerspruche zwischen der Theorie und der Wirklichkeit, dringt sich die Frage auf, auf welcher Seite wohl die Wahrheit liege, ob auf der Seite der Theorie und Speculation, oder aber der Wirklichkeit? —

*) Bruchstück aus einer ungedruckten Aesthetik der Tonsetzkunst.

Oder liegt sie etwa „in der Mitte", — wie man so oft gern zu sagen pflegt, weil es eben am bequemsten ist, Jedem halb recht zu geben, indem es die Mühe scharfer Prüfung erspart? — Das hiesse denn im vorliegenden Falle ungefähr so viel wie: das Malen mit Tönen ist an sich nicht grade ganz verwerflich, aber auch nicht grade ganz löblich, also halb gut, halb übel; — und damit wäre denn freilich Nichts, oder wenigstens etwas sehr Inhaltloses gesagt, was uns der Wahrheit um keinen Schritt näher brächte.

Meines Bedünkens ergiebt sich die richtige Ansicht nicht sowohl durch solche Halburtheile, sondern vielmehr durch genaue Unterscheidung der verschiedenen Zwecke und Intentionen des Kunstwerkes.

Mir scheint nämlich, der oben erwähnte Widerspruch zwischen diesem Theile der Kunstlehre und der Wirklichkeit löse sich durch die Bemerkung, dass eigentliche T o n m a l e r e i, d. h. das Bestreben des Tonsetzers, die Vorstellung äusserer Gegenstände des Gehöres oder Gesichtes durch musikalische Töne zu erzeugen *),

---

*) Das ist ja wohl die eigentliche Definition des Begriffes Tonmalerei. Ich stelle nämlich den Ausdruck »äussere Gegenstände des Gehöres und Gesichtes« den Ausdrücken von Empfindungen entgegen. Empfindungen auszudrücken, ist eben, wo nicht der einzige, doch wenigstens der eigenthümlichste Beruf der Tonkunst, und soweit sie E m p f i n d u n g e n ausdrückt oder, wenn man so sagen will, Empfindungen malt, ist s o l c h e s Malen keineswegs Tonmalerei im hier fraglichen Sinne des Wortes: wohl aber,

im edleren, höheren, erhabneren, pathetischen Style allerdings nicht zu Hause gehören, wohl aber im naiveren, humoristischen, komischen, burlesken und überhaupt jedem nicht hochpathetisch gestimmten.

Ich denke diese meine Ansicht und ihren Grund am füglichsten durch ein von der Rede und Poesie hergenommenes Gleichnis deutlich zu machen.

Der rohe Naturmensch drückt seine Empfindung und Gedanken zuerst durch nachbildende, nachahmende, oder, wenn man so sagen will, natürliche, lebendige Zeichen aus. Um z. B. den Begriff Hoch auszudrücken, deutet er mit der Hand in die Höhe. — Sehr tief wird er dadurch bezeichnen, dass er die Hand zur Erde niedersenkt, — auch wohl sich selber dabei noch niederbückt. Um das Gebrülle eines Löwen, eines Ochsen zu bezeichnen, wird er Löwen- oder Ochsen-ähnlich brüllen; — die Lerche wird er andeuten, indem er mit dem Munde zwitschert und etwa mit der Hand in der Luft das Flattern derselben figurirt u. dgl.

So sprachen, so verständigten sich ohne Zweifel die Menschen im rohesten Naturzustande. Als

---

wenn sie äussere Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung durch Töne nachbilden will, das Aufsteigen der Mondesscheibe, den Glanz des über dem Chaos aufgehenden Lichtes, das Rollen des Donners, Schlacht- und Jagdgetümmel u. dgl. *D. Vf.*

aber die Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit solcher Zeichensprache fühlbar wurde, war der grosse Schritt zu besserem Verständnisse die Einführung willkürlicher, conventioneller Zeichen, — der Wortsprache. Durch diese wurde das figürliche oder lebendige Nachbilden der zu bezeichnenden Gegenstände überflüssig: man konnte nunmehr von etwas Hohem sprechen, ohne mit der Hand in die Höhe zu deuten, von einem brüllenden Löwen, ohne eine Löwenstimme nachzuäffen. — Je vollkommener die Sprache sich ausbildete, je vollständiger fiel die Nothwendigkeit nachbildender Geste, nachahmender Laute hinweg: indess auf niedrigerer Stufe der Ausbildung die Unvollkommenheit der Wortsprache mitunter doch auch noch manche Nachhilfe durch nachahmende oder natürliche Zeichen nöthig machte.

Auf diese Weise erklärt es sich denn eben, dass auch unter uns civilisirten Völkern, noch heut zu Tage der minder gebildete, sogenannte gemeine Mann, beim Sprechen immer noch häufig gestikulirt, indess der Vornehmere, der Wortsprache Mächtigere, in seiner Conversation stets in ruhiger Haltung verharrt, blos mit Worten, nicht mit den Händen, und noch weniger mit dem ganzen Körper sprechend, der gewandten Zunge das Geschäft des Ausdrucks seiner Gedanken allein überlassend, indess er, weder durch körperliche Bewegung die Gestalt oder Bewegung sichtbarer Gegenstände nachzubilden, noch hörbare durch den Laut seiner Stimme nachzuahmen

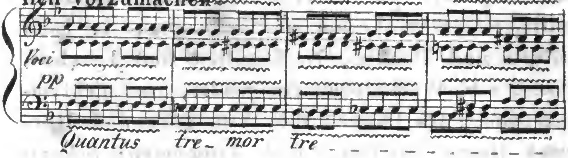
braucht, und sich nur da dazu herablässt, aus jener früheren Natursprache nachahmende Zeichen zur Aushilfe zu entlehnen, wo die willkürlichen Sprachzeichen zur Beschreibung eines Gegenstandes eben doch nicht ganz ausreichen, (in welchem Fall er aber auch dann mit Gesten wenigstens möglichst sparsam ist, möglichst nur leicht andeutet, statt das, was er beschreiben will, ganz und gar natürlich vorzumachen,) — oder da, wo er in höheren Affect geräth, (wodurch er sich aber eben dem Naturzustande wieder nähert.) Aber auch in diesem letztern Falle wird der verfeinerte, abgeschliffenere Mann sich doch nicht grade wie ein Naturmensch geberden, — er wird, wenn er mit Wärme z. B. von einer gewaltigen Höhe spricht, die Hand doch nur ruhig heben, nicht aber sie gewaltig empor strecken und sich auf die Fussspitzen stellen, um möglichst hoch zu reichen; — er wird, will er uns das Brüllen des Löwen schildern, mit dem Klange seiner Stimme vielleicht auf die Kraftfülle der Löwenstimme fern anspielen, aber gewiss ohne es uns ganz und gar, oder doch möglichst natürlich, vormachen zu wollen. Das alles, sag' ich, wird er sicher nicht, so lang er in ernstem, oder gar in erhabenem Tone sprechen will; — er wird, um uns zu sagen, er habe Flöten und Hörner, Nachtigallen und Lerchen, grosse und Wirbeltrommeln gehört, uns nicht sagen: ich hörte Flöten: Tüt-Tüt-Tüt, und Hörner: Tuh-Tuh-Tuh, und Trompeten: Schnetteredeng- deng- dengdedeng, und die Lerchen

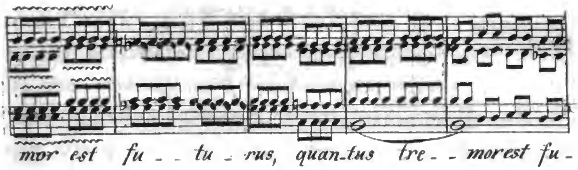
trillerten so schön dazu: Tirili-Tirili, aber Trommeln rasselten: Prrrrrr-Prrrrrr, und die grosse Trommel sprach dazwischen: Bum-Bum u. s. w. — Nur im Komischen, ja im Niedrigkomischen oder Burlesken kann solche Sprache ihre Stelle finden, — in gemässigterem Grade auch im Humoristischen, im Naiven, u. dgl.

Ich habe, durch das vorstehende Gleichniss, meine Gedanken über Tonmalerei schon beinahe vollständig ausgesprochen; denn die Ähnlichkeit zwischen ihr und dem beispielweis Angeführten ist wohl augenfällig. Gewiss sind, so wie in der Wortsprache das ganz und gar natürliche Vormachen sichtbarer oder hörbarer Gegenstände, so auch in der Musik recht eigentliche Tonmalereien in pathetischen Tonstücken nicht angemessen, nicht anständig; und man kann sich daher wohl kaum des Unwillens erwehren, wenn z. B. Gossec in seinem oft und vielmal gerühmten *Requiem*, bei den Textes-Worten:

Quantus tremor est futurus,	Wie werden wir zittern, wenn der Richter erscheint.
Quando judex est venturus.	

seinen Sängerchor dazu missbraucht, dem Auditorium das Zittern und Beben der Sünder ordentlich vorzumachen:

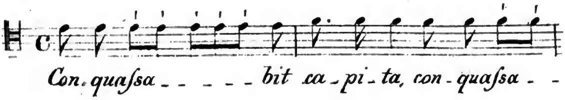


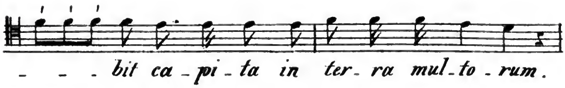


Noch eckelhafter und wahrhaft possenhaft ist das Bild, welches uns ein *rev. Pater Oswaldus a S. Caecilia* in seinen gedruckt vor mir liegenden Psalmen malt, indem er bei den Texteswor-ten

Conquassabit capita in terra multorum.	Er (der Herr) wird die Köpfe Vieler auf Erden zerschmettern.

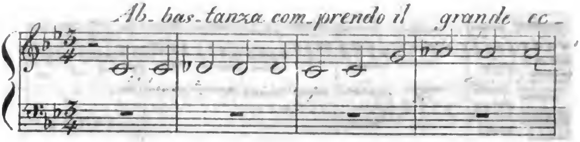
uns ordentlich das Knacken der zerschellten Hirnschädel hören lässt:

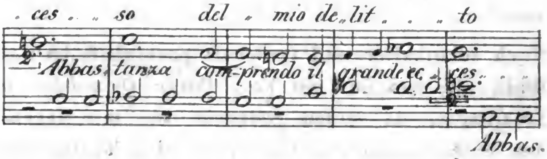




Nicht minder läppisch ist es *), wenn der alte Marcello die Textworte: „Wohl fühl' ich das schreck-„liche Übermas meiner Missethat" durch einen übermäsigen Secundensprung (wie schalkhaft!)

*) Ich erlaube mir, diese Bemerkung aus dem 4. Bande meiner Theorie hierher abzuschreiben. *D. Vf.*





charakterisirt, von welcher Stelle jedoch der probate Theoretiker Paolucci, in s. *arte pratica del contrappunto*, ganz begeistert ausruft: „*indi per esprimer* „*ben la parola, dalla Sesta minore passa alla* „*Settima maggiore, che è andar di grado per* „*eccesso, passandovi da una Corda all' altra* „*una Seconda superflua . . . il qual modo di* „*procedere, benchè non sia da usarsi di fre-* „*quente, nondimeno nel caso presente, à mo-* „*tivo di esprimer la parola, fa un* „*bellissimo sentire.*" — (Das waren mir gute Zeiten, wo man solche Lobsprüche der Theoreten damit einernten konnte, dass man das Wort Übermas auf eine übermässige Sekunde singen liess, den „*eccesso*" des Verbrechens durch einen „*grado per eccesso*" abconterfeite. —)

Eben so, — um auch nicht grade nur von solchen auffallend absurden und possenhaften Hanswurstiaden zu reden, wie der vorstehende *Tremor*,

das *Conquassabit* und der *Eccesso*, — eben so, sag' ich, kann man es wohl nicht ganz zweckmässig finden, wenn z. B. die Missen-Componisten meinen, bei den Worten

Qui .... descendit de coelis	Welcher ... vom Himmel herab kam

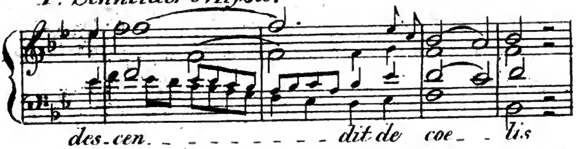
müsse man jedesmal eine Notenfigur von oben tief herab anbringen, um das „Niedersteigen" abzuconterfeien, — eine aufsteigende Notenfigur aber bei

et resurrexit	und wieder auferstand,

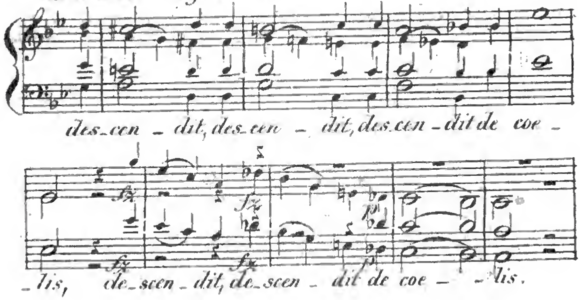
so wie auch bei

et expecto resurrectionem mortuorum.	und ich erwarte die Auferstehung der Todten. *)

F. Schneider Miſsa.

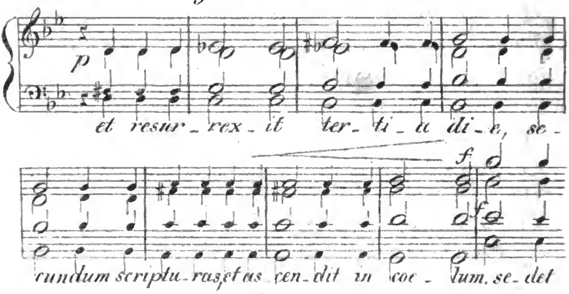


Hummel Miſsa No. 1.

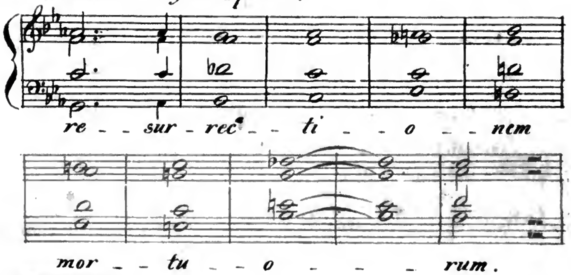


*) All diese Wortmalereien sind nebenbei auch darum in sich selbst unrichtig und unpassend, weil die Ausdrücke

Hummel Miſsa No 1.



Andre Miſsa Op. 43.



h o h e und **t i e f e** Töne an sich selbst nur figürlich, und blose willkürlich angenommene Redensart sind, indem ein hoher Ton keineswegs eine räumliche Höhe hat, und das vermeintliche Abconterfeien räumlicher Höhe durch hohe Töne also nicht einmal wirkliche Tonmalerei, sondern nur wortwitzige Anspielung auf die figürliche Redensart hohe Töne, und diese selbst wieder nur eine von der Wortähnlichkeit hergenommene Anspielung auf die Höhe des Himmels ist, von welcher der liebe Herrgott hier als herabsteigend abgebildet werden soll. Hätten wir für hohe Töne, d. h. für schnelle Klangschwingungen, ein anderes Wort, als das figürlich entlehnte **h o c h**, so würde kein Mensch auch nur eine Tonmalerei in den befraglichen Stellen ahnen: sie sind also nicht einmal Tonbild, sondern nur von einem figürlichen Sprachausdrucke hergenommenes Wortspiel. *D. Vf.*

Eben so will mir auch scheinen, als sei es nicht ganz angemessen, in einem *Requiem* beim „*Tuba, mirum spargens sonum ... coget omnes ante thronum*" grade ein Trompeten-, oder Posaunensolo hören zu lassen: und dies zwar nicht sowohl darum, weil es eine Tonmalerei, sondern weil es eigentlich **nicht einmal eine** ist, nicht das Bild einer tönenden Posaune, sondern wirklicher Posaunenschall, — nicht eine durch Töne bewirkte Nachbildung eines sonst nicht tönenden Gegenstandes, sondern eine Verwirklichung, *) wenigstens eine scheinbare. — Und eben darum

---

*) Die schönen Künste können und sollen, wie schon St. Schütze auf S. 19 des gegenwärtigen Bandes so richtig als geistreich bemerkt, nicht die Wirklichkeit geben; sie müssen den unmittelbaren Eindruck der Wirklichkeit mildern, und einen poetischen Schleier, den Schleier der Phantasie, darüber werfen, so, dass sie, bei aller objectiven, bei aller ästhetischen Wahrheit, doch nicht als Wirklichkeit, sondern als Gebilde der inneren Thätigkeit des Künstlers erscheinen. Nicht als wirklich sollen die Gegenstände erscheinen, sondern als das Ergebnis einer bestimmten Auffassung zum Vorschein kommen, als die Anschauung einer empfindenden Seele, die selbst noch eine Absicht, den Zweck der Schönheit, damit verbindet, als ein Gepräge des Geistes. Die Wirklichkeit darf nicht so wie sie ist in das Kunstwerk übergehen, sie muss erst in Empfindung getaucht und nach dem Zweck des Ganzen verarbeitet werden. Wie sehr die Kunst die Überzeugung durch Wirklichkeit meidet, das beweisst am deutlichsten die körperlichste von allen, die Bildhauerkunst, die sogar die Gegenstände selbst zur Anschauung hinstellt. Sie muss ihnen die Täuschung des Lebendigen entziehen, sie in Licht verklären, damit sie wieder zur blosen Vorstellung werden und anzeigen können, dass sie ein Bild der Phantasie, das Gepräge einer bestimmten Auffassung sein sollen, durch welche der Wiederanschauende hindurch geht, geistig geleitet zum Gegenstande hindringt, nicht, um weniger als die Wirklichkeit, sondern dem Wesen nach mehr zu

ist es denn auch zugleich noch ein Übersprung aus dem erzählenden Styl in den dramatischen. Indess der Dichter, der Sänger, erzählend, beschreibend, uns vom Posaunenschalle spricht, welcher dereinst zum Gerichte rufen wird, lässt uns der Tonsetzer gleich jetzt schon den Posaunenton hören, (also eigentlich sogar anachronistisch,) — und führt uns solchergestalt gleichsam dramatisch das Weltgericht auf. Hoch, sehr hoch verehre ich wohl manchen Tondichter, welcher sein *Tuba mirum* auf solche Weise behandelt: allein unbedingt richtig vermag ich solche Behandlungsweise nicht zu finden.

Ich sagte so eben, ein Posaunenruf an solcher Stelle sei nicht einmal eigentlich Tonmalerei, sondern scheinbare Verwirklichung: noch ein anderes Beispiel wird dies noch mehr beleuchten. Der würdige B. Ans. Weber hat Schillers Eisenhammer als Declamationsstück componirt; das ganze Gedicht, von Musik durchflochten, wird, wie natürlich und recht, von Einer Person recitirt, erzählt; allein bei der Stelle

Und als des *Sanctus* Worte kamen,
Da schellt er dreimal bei dem Namen.

hört man plötzlich einen vollständig vierstimmi-

---

empfangen. Die schöne Täuschung oder die Täuschung in der Schönheit hat nur die Absicht der tieferen, allgemeineren Wahrheit. — Die Malerei beweist es vollends unmittelbar, dass die Kunst nur nach einem Bilde strebe, indem sie zauberisch auf einer blosen Fläche die Vorstellung von einem Körper erweckt. *A. d. Vf.*

gen Chor die (im Gedichte nicht einmal enthaltenen) Worte choralmässig absingen;

Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni etc.

Auch dies hat man oft eine Tonmalerei genannt, aber gewiss ebenfalls mit Unrecht, indem hier der Vorgang in der Kirche nicht malend geschildert, sondern der Messgesang leibhaftig, dramatisch *) vor unsern Ohren aufgeführt wird. — Und selbst wenn wir auch die günstigste Auslegung annehmen, und uns den Chorgesang als eine Fortsetzung der Rede des Erzählers selbst, den Chor also als mit dem Declamator identisch denken wollen, — selbst dann, sag' ich, würde die Intention in nur wenig besserem Lichte erscheinen; denn wir müssten uns alsdann denken, der Erzähler, nachdem er uns die Geschichte bis zur Scene in der Kirche mit Worten erzählt und beschrieben, fange hier plötzlich an, uns ein vollständiges *Sanctus* vorzusingen..... was dann allenfalls wohl eher eine Tonmalerei heissen könnte, als solche aber dem Ernste der Erzählung im Ganzen und der eben zu beschreibenden Szene, wohl nicht angemessen wäre, da, wie gesagt, ein gebildeter Erzähler einer ernsten Erzählung weder Tüt-Tüt, noch Schnetteredeng, noch Choralsingen einmengen wird.

Doch kehren wir zu eigentlichen Tonmalereien zurück. — Wenn wir uns, den vorderen Betrachtun-

*) wenn auch nicht grade scenisch. *D. Vf.*

gen zufolge, gestehen müssen, dass sie dem höheren Style gleichsam unanständig sind, so werden wir dies jedoch nur von denjenigen verstehen, welche den bezeichneten Gegenstand gar zu natürlich abconterfeien, ihn gleichsam *tout comme craché* darstellen wollen, — keineswegs aber von leiseren, entfernteren Andeutungen.

Auch hier mag mein ursprüngliches Gleichnis mir wieder zur Verdeutlichung dienen. Ich sage: auch dem erhabensten Style ist malerische Andeutung des Gegenstandes der Rede keineswegs fremd.

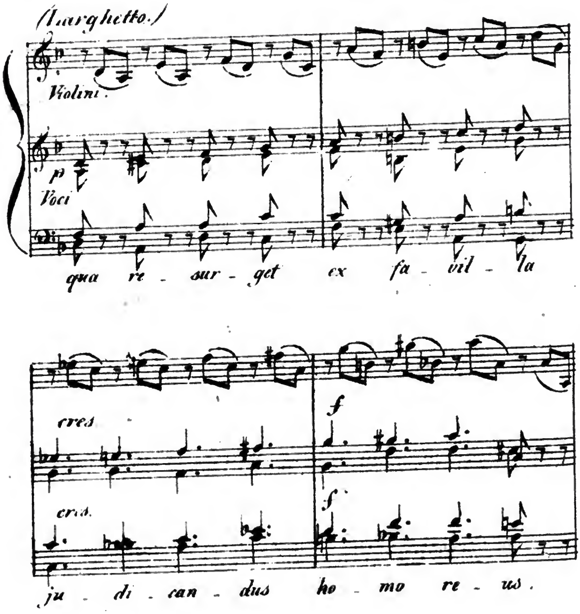
Ein Beispiel *a contrario* wird dies beleuchten. Auch der abgeschliffenste, aufs feinste gebildete Mensch wird, wenn er vom Donner spricht, den Klang seiner Stimme nicht ins Schmelzende verweichlichen, — und mit der Stimme nicht donnern, wenn er vom Nachtigallengeflöte redet, sondern jedenfalls eher umgekehrt, wenn auch nicht grade mit der Stimme donnernd oder flötend. — Wenn er zu uns, zumal mit einiger Wärme, etwa spricht: „vom höchsten Himmel bis in den tiefsten Abgrund der Hölle hinab“ so wird er zwar nicht bei „Himmel“ mit hocherhobenem Finger scheitelrecht aufwärts, bei „Hölle“ nicht senkrecht vor sich hinab deuten, aber wenigstens gewiss auch nicht umgekehrt! — er wird, wenn er vom Aufgang der Sonne spricht, nicht mit ausgespreizten 10 Fingern eine Kugel figuriren, sich vor uns hinstellen, und uns zeigen, wie dieselbe langsam immer höher kommt: aber er wird, wenn

er die Hände eben frei hat, vielleicht die ausgestreckte Hand leise heben; — er wird, um uns den Posaunenruf zum jüngsten Gerichte zu schildern, uns freilich sicher nicht mit Mund und Armen die mechanische Manipulation des Tractamentes der Posaune vormachen — wohl aber wird er bei seiner Beschreibung vielleicht durch Ausstrecken der Hand nach der Ferne hin, das Aushallen der ehernen Klänge durch die unabsehbaren Räume des Erdkreises andeuten.

So sagen also leisere Andeutungen auch dem höheren Style zu, und zwar, wie ich schon früher angeführt, in eben dem Grade mehr, je mehr er sich erwärmt, und dadurch sich dem kunstloseren, minder conventionellen, natürlicheren Seelenzustande nähert.

Gleiches gilt denn, aus gleichen Ursachen, auch in der Tondichtung, und zwar hier um so öfter, da die Musik, ihrer eigenthümlichen Natur gemäss, fast gar nicht anders, als mit Wärme sprechen kann, und daher in dieser Kunst malerische Andeutungen oft genug höchst angemessen sein können. So ist es z. B. gewiss nichts weniger als unpassend, wenn im Mozart'schen *Requiem*, bei der Betrachtung und Schilderung jenes grossen Weltgerichtes, wo aus der Asche des verbrannten Weltkörpers nach und nach die Todten aller Zeitalter sich aus den Grüften emporrichten, und die ganze Menschheit zum Gerichte aufersteht, wenn sag' ich, hier die Schilderung des Dichters durch

ein sich grossartig erhebendes *Crescendo* der Töne nicht sowohl grade gemalt, als nur angedeutet wird:



Indem wir hier den Dichter, betrachtend und beschreibend sprechen hören, sehen wir ihn gleichsam seine Declamation durch langsames Erheben des Armes begleiten und beleben. — Oder wenn bei den Worten der *Genesis:*

„Und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht,“

Haydn plötzlich die höchste, glänzendste Klarheit in seinen Tönen aufgehen lässt, — wenn er in den Jahreszeiten, bei der Schilderung der Schwüle des herannahenden Gewitters:

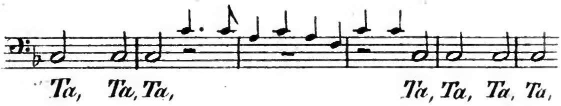
In banger Ahnung stockt das Leben der Natur,
Kein Thier, kein Blatt beweget sich
Und Todesstille herrscht umher —

im dürren *pizzicato* der Saiteninstrumente seinen Zuhörern das Blut in den Adern festbannt und den Herzschlag stocken macht, — wenn er in der Schöpfung bei Raphael's Worten:

Du wendest ab dein Angesicht,
Da bebet Alles und erstarrt;
Du nimmst den Odem weg —
In Staub zerfallen sie;
Den Odem hauchst du wieder ein,
Und neues Leben sprosst hervor.

den Hörer gleichsam mitempfindend erstarren, bald schwer, und bald wieder frei athmen lässt, so nennt **solche** Schilderungen gewisslich niemand unwürdig und unanständig.

Weiter, als im höheren Style, darf im niedrigeren die Tonmalerei sich hervorwagen, im Komischen, im Humoristischen, Burlesken, Naiven u. s. w.; alles aus den bereits im Eingange beispielweis angedeuteten Gründen. Darum finden wir es ganz nicht unpassend, wenn im Don Juan Leporello das Auftreten des steinernen Gastes mit ehernen Tritten also anmeldet:



und selbst den charakteristisch rappelnden Rhythmus im alten scurrilen Burschenliede:

mögte ich in seinem *Genre* klassisch nennen.

Nicht minder mit Fug und Recht geben wir uns, beim Anhören der Hayd'nschen Jahreszeiten, willig dem Wohlgefallen hin, wenn der Tondichter uns in seinen Klängen bald den krähenden Hahn, bald das Schnurren des Spinnrades u. dgl. vernehmen lässt; denn auch die Jahrzeiten sind kein durchgehend hochpathetisches Oratorium, sondern, schon ihrem Stoffe nach, minder erhaben, als das biblische, und darum recht eigentlich religiöse Oratorium der Schöpfung. Jener Stoff ist, schon der Natur des Gegenstandes nach, mehr profan, der Wirklichkeit näher, und folglich niedriger stehend, daher auch bunter aus religiös Erhabenem, und irdisch Profanem, bald aus herzerhebenden Hymnen, und bald wieder aus ländlich naiven, ja bäurisch barschen, waidmännisch tobenden Auftritten, aus Spinnstubenscenen u. dgl. m. zusammengemischt; und Szenen

dieser Art können Tonmalereien, wie wir bereits gefunden, keineswegs unanständig sein.

Sie sind es unter Anderem aber auch insbesondere darum um so weniger, weil sie meistens da angebracht sind, wo der Text eben *ex professo* beschreibend, schildernd ist. Da wo der Dichter schildert, darf gewiss noch am ehesten auch der Tonsetzer malen; wo jener durch seine Worte Bilder in der Einbildungskraft des Zuhörers hinzaubert, da ist wohl auch dem Tondichter am wenigsten zu verbieten, auch seinerseit ähnliche Bilder in Tönen zu malen, oder, wenn man lieber will, die des Wortdichters durch seine Töne zu coloriren, und uns, wie Haydn in seiner Schöpfung gethan, auch musikalisch den gelenkigen Tiger, den Hirsch mit zackigem Haupte, den flockigen Schnee, den mild erquickenden Regen u. s. w. tönend vorzuführen, oder wie Maria Weber in s. Ersten Ton den Löwen mit fliegender Mähne, den Gesang der Lerche, der Nachtigall.

Keineswegs sind also Tonmalereien an sich selber der wahren Tonkunst fremd, eben so wenig als ihrer Schwester, der Dichtkunst. Denn auch diese hat ja schon längst den malenden Ausdruck adoptirt, und malende Andeutungen selbst des ernsteren Styls nicht unwürdig geachtet. Wer kennt nicht die, schon aus den Dichtern des Alterthumes entnommenen Beispiele:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum (*Virg.*)
Malmend zerstampfet das Feld in geviertcltem Tacte der Hufschlag (*Voss*)

und

Et longum: formose vale! vale! inquit. Iola! (*Virg.*)

wer nicht Homers

αὖτις· ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.
Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor (*Voss*)

und Klopstock's

Langsam wandelt
Die schwarze Wolke ....
Und der geschmetterte Wald dampft.

wer nicht, um auch ein Beispiel aus niedrigerer Sphäre anzuführen, das bezeichnende

Procumbit humi bos, (*Virg.*)
Taumelt der Stier dumpf, (*Voss*)

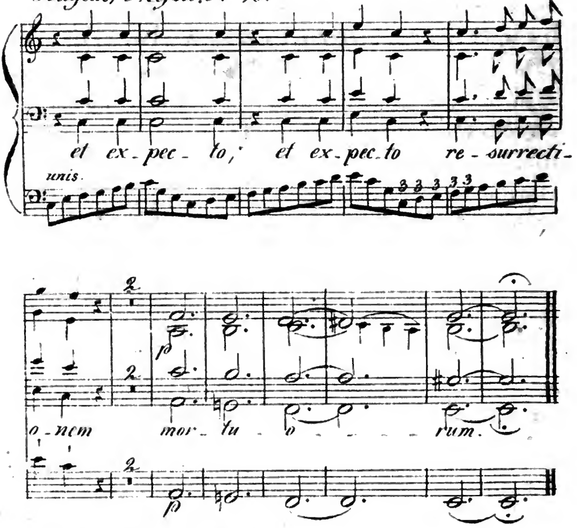
und so viele andere mehr? — Und wird es nicht einer Sprache an sich selber als Verdienst angerechnet, reich an sinnlich malenden Wörtern zu sein, wie z. B. Donner, Braussen, Lispeln, Rappeln, u. dgl.?

Freilich aber, und das versteht sich wohl von selbst, kann vernünftigerweise die Musik überall nur grade dasjenige malen wollen, was dem Sinne nach wesentlich und grade das Bedeutsame ist, kurz das, worauf es eben grade ankommt, und nicht Dinge und Worte und Begriffe, welche nur als Nebenbegriffe mit beihergehen. Wenn es z. B. im Ritualtexte des kirchlichen *Credo* heisst:

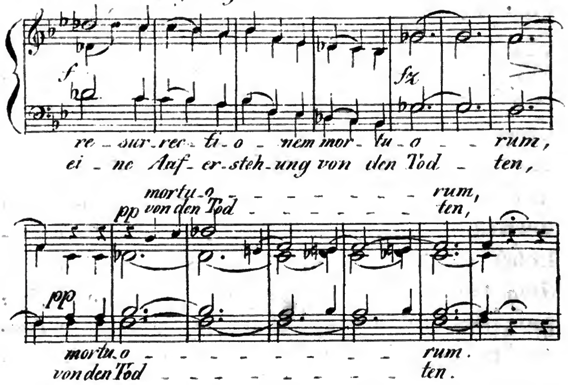
et expecto resurrectionem mortuorum	und ich erwarte die Auferstehung der Todten

so liegt die Wesenheit des Sinnes theils im Glauben, theils im Glauben an die Auferstehung. Die Worte Glauben, und Auferstehen sind also hier die bedeutsamen, und wenn der Componist diese Stelle durch Töne malen will, so mag er uns die Festigkeit des Glaubens, oder die Beruhigung des Glaubigen, oder seine frohe Zuversicht auf ein besseres Leben u. dgl. malen, — oder er mag uns auch wohl ein Bild des Auferstehens liefern: ohne Vergleich minder passend, minder sinnig ist es aber offenbar, wenn er uns statt dessen grade das Wort *Mortuorum* (der Todten) tonbildlich darstellen will, in welchem Worte hier offenbar nicht die Hauptbedeutung, nicht das Gewicht der Idee liegt. — Indessen scheint dieses in dieser Stelle einfliessende Wörtchen *Mortuorum* nun einmal eine äusserst verführerische Lockspeise für Tonbildner; denn nichts ist gewöhnlicher und hergebrachter, als, in Missen auch der besseren und besten Tonmeister, grade dieses Wörtlein, gleichsam recht sorgfältig, ja mühsam, möglichst durch Tonbilder heraus und hervorgehoben zu hören, durch welches verkehrte Hervorheben eines Nebenbegriffes der Hauptsinn auf höchst unangenehm störende Weise verdunkelt und verwischt, ja, gewissermasen sogar grade umgekehrt wird, weil der Nebenbegriff, Todte, ja dem Hauptbegriffe Auferstehung grade entgegengesetzt ist, und also eine hier angebrachte Tonmalerei des Todes oder Todenschauers der Hauptidee, der frohen Zuversicht dereinstiger Wiedererweckung, ja gradezu zuwiderläuft.

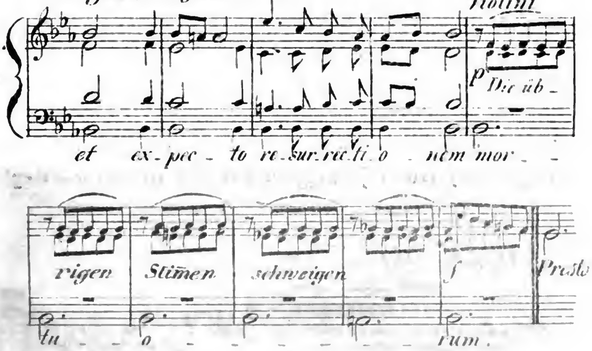
Haydn, Miſsa. № 2.



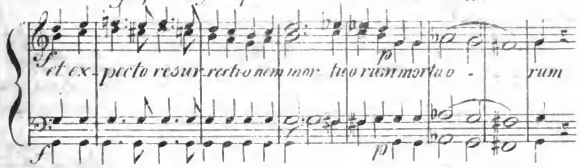
Fr. Schneider, Miſsa.



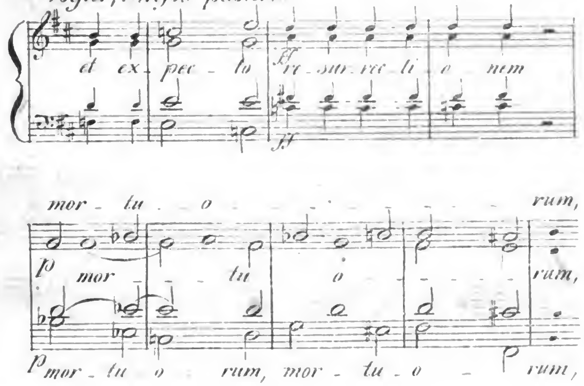
Haydn, Miſsa. № 8.



Haslinger, Miſsa für 4 Männerstimmen.



Vogler, Miſsa pastoral

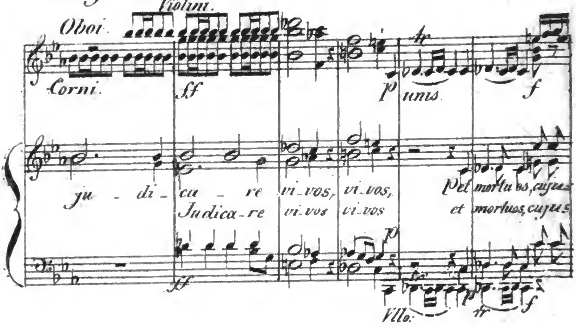


Eben so wunderlich kommt es mir vor, bei den Worten:

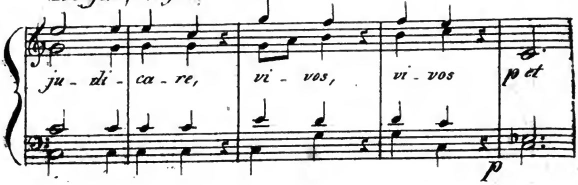
venturus est, judicare vivos et mortuos.	Er wird kommen, zu richten Lebende und Todte

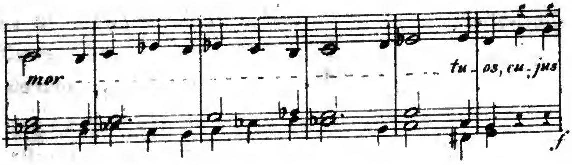
das Wort *mortuos* besonders schauerlich herauszuputzen, wozu ja nirgendwo ein Grund vorliegt.

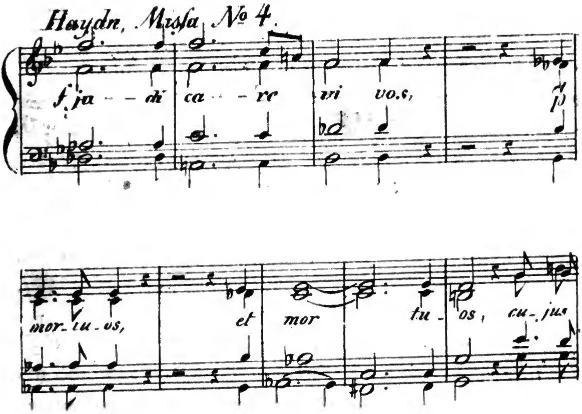
Haydn, Miſsa. № 6.



Haydn, Miſsa. № 5.







Ich habe bis hierher, gleichsam unwillkürlich, überall nur vorzüglich von Gesangmusik, oder überhaupt von Musik mit Text, von Instrumentalmusik aber nur in so fern gesprochen, als sie einem Texte als Begleiterin beigesellt ist. Eine eigene Betrachtung verdient sie aber da, wo sie entweder ganz ohne Text erscheint, oder doch vom Texte unabhängiger, wie z. B. schon im Declamatorium, (wo sie, nicht wie beim Gesange, mit dem Texte gleichsam chemisch verbunden, sondern vielmehr nur mechanisch mit

demselben gemischt ist, oder beide, wenn man so sagen will, portionenweis nebeneinandergestellt sind) — und zum Theil auch selbst in der Oper.

Ich sage: auch in der Oper; denn auch hier hat die Instrumentalmusik nicht grade immer den Text, sondern nicht selten etwas ganz Anderes auszudrücken. Indess z. B. in Gluck's Iphigenie Sturm und Ungewitter toben, fleht ein Chor zarter Priesterinnen zu den Göttern um Schonung: die Instrumentalpartie aber beschäftigt sich nicht damit, das zarte Flehen der Weiber auszudrücken, sondern sie bietet alle ihr zu Gebote stehenden Kunstmittel und Kräfte auf, das Toben des Sturmes zu malen, und steht also unabhängig vom Texte da, ja gleichsam sogar als dessen Gegensatz und Widerspiel.

Für alle solche Fälle, wo die Musik nicht als ganz mit einem Texte gleichsam identisch, sondern in einer gewissen Unabhängigkeit und Selbständigkeit auftritt, verdient die Frage von dem Werthe oder Unwerthe musikalischer Malerei eine eigene Beachtung.

Man kann nämlich insbesondere gegen Tonmalereien auf dem Theater, gegen das tonbildliche Darstellen dessen, was auf der Bühne sichtbar oder hörbar sich begiebt, allerdings mit nicht geringem Anscheine einwenden, dass sichtbare Gegenstände, z. B. Sonnen- oder Mondaufgänge, offenbar der Theatermaler, Decorateur und Maschinist weit natürlicher darzustellen vermögen,

als der Tondichter, und eben so der Maschinist das Rollen des Donners, des Sturmes Brausen und den Kanonenknall weit täuschender, als dies alles der Tonsetzer durch seine Musik vermag: und dass folglich dieser weit besser thue, sich und seine Kunst von Dingen wegzulassen, welche andere, sogar untergeordnete, mechanische Künste und Gewerbe, so merklich besser machen können als er.

Allein eben dieses Letztere ist keineswegs wahr, und namentlich das „folglich" ein Trugschluss.

Die Oper versetzt uns nun einmal in eine Welt, in welcher die Menschen statt zu sprechen, singen, oder eigentlich wo sie singend, in Gesangtönen sprechen, wo Gesang Sprache, Sprache Gesang ist, das heisst also, wo der Laut immer als Ton erscheint; und wollten wir uns dieser Täuschung nicht hingeben, so dürften wir gar keine Oper hören, keine haben. — Darf nun aber hier der Sprachlaut Ton werden, warum dürfte es nicht auch jeder andere Laut? und ist es daher wohl inconsequent, wenn ein Operncomponist sich erlaubt, überhaupt jeden Laut als Ton erklingen zu lassen, also auch den des Donners, des Meersturmes. —

Denn dass diese Dinge der Maschinist natürlicher nachmachen kann, beweiset nichts. Käm' es nur auf's ganz und gar Natürliche an, so müssten wir, wie gesagt, auch das Singen selbst verbannen: denn weit natürlicher wär's ja doch,

wenn die Operisten sprächen statt zu singen, weil ja die Sprache der Menschen im wirklichen Leben nicht wie Gesang klingt, — eine medizeische Venus aus cararischem Marmor oder in Gypsabguss, verstiesse gegen die Natur, weil die leibhaftige zu ihren Lebzeiten ohne Zweifel keine kreideweise Nase und Backen hatte. Jede Kunst und auch die der Töne, und vorzüglich die dramatische Musik, gründet sich auf eine gewisse ideale Täuschung, und lächerlich wär es ja doch, den Werth der Gebilde, die sie idealisirend erzeugt, nach ihrer puren materiellen Natürlichkeit zu taxiren, und den Hahnenkrei in Haydns Jahrzeiten darum zu tadeln, weil ja selbst der gemeinste Bauernhahn am Ende doch viel natürlicher kräht, und recht accurat wie ein wirklicher Hahn.

Aber auch sogar noch einen Schritt weiter zu gehen, und nicht hörbare, lautbare Gegenstände allein, sondern auch sogar sichtbare tönend zu schildern, mögte ich dem Componisten nicht wehren; denn wenigstens unpoetisch wird man ihn nicht schelten, wenn er z. B. beim Sonnenaufgange sich den neuverklärten Aether als von den jugendlich frischen Strahlen angeregt erklingend denkt, und so das erhebende Schauspiel uns in Aetherklängen vorspiegelt, wie z. B. Jos. Haydn in der Introduction zum III. Acte der Schöpfung, und dem II. der Jahrzeiten, — oder wenn er uns, wie in Uriels Recitativ im ersten Theile der Schöpfung, Sonne und Mond in seinen Tönen aufgehen lässt.

Die vorstehenden Betrachtungen wenden sich leicht auch auf das Fach reiner Instrumentalmusik an, auf sogenannte Schlachtsinfonieen, Jagdsinfonieen, Pastoralsinfonieen, auf Schlachten für Pianoforte u. dgl., in welchen die Musik nicht allein unabhängig von Text, sondern auch entblöset von scenischem Beiwerk erscheint, und also, da wo sie malt, als ganz isolirt selbständiges Tongemälde dasteht, welches sich sowohl des Textes, als scenischer Bildnerei begiebt.

Dass auch diese Gattung ihr eigenthümliches Interesse, ihren eigenen Werth hat, wird schon nach dem vorhin Bemerkten, nicht wohl mehr verkannt werden. Sind wir es doch auch schon in anderen Stücken gewohnt, dass die Kunst sich eines oder mehrer Mittel, welche die Wirklichkeit darbietet, gleichsam absichtlich begiebt, um einzig durch die dann übrigbleibenden wenigeren, den Kunstzweck zu erreichen. Denn so ist ja z. B. das pantomimische Ballet nichts anderes, als eine künstlerische Darstellung einer Begebenheit, wobei der Künstler sich des Kunstmittels der Rede freiwillig begibt, sich vermessend, blos durch das ihm übrig bleibende Geberdespiel, eine dem Schönheitssinne genügende Darstellung zu liefern. — Eben so begibt die Sculptur sich der Farbe, um blos durch die Form zu wirken, — ja sogar jede bildende Kunst lebt in so fern in einer solchen Beschränkung, als sie uns das Lebende nur stumm, Begebenheiten ohne Bewegung darstellt. —

So auch im rein instrumentalen Tongemälde begibt sich der Tondichter der Rede, sich auf Töne allein beschränkend, und das Wagestück unternehmend, blos durch dieses einzige Kunstmittel allein, Bilder in unser Vorstellungsvermögen hinzuzaubern, ein Unternehmen welches wohl nicht in der Gattung verwerflich sein kann. Freilich wird man wohl nicht meinen, ich wolle hier den unzähligen Bataillenstücken für's Pianoforte und ähnlichen Gemeinheiten das Wort reden, welche sonst in diesem Felde mit einherlaufen; nur aber dass die Gattung an sich in der Idee unverwerflich ist, glaube ich, von dem gegebenen Gesichtspunkte aus, gegen die unbedingten Gegner solcher Tongemälde behaupten zu dürfen.

Auch bei dieser Gattung wird man übrigens dasselbe wahr finden, was ich von der ganzen Classe, Tonmalerei genannt, gleich von vorne herein als Maxime ausgesprochen, nämlich dass sie überhaupt dem ernsteren, höheren Style minder eigen angehört, als dem niedrigeren, welchem letzteren recht auf's Haar getreue Nachahmungen, ja mitunter selbst burleske Nachäffungen gar wohl zu Gesichte stehen, indess dem erhabneren, wie gesagt, nur leisere An- und Hindeutungen ziemen.

Auch hier liesse sich diese Wahrheit durch Anführung mehrer Beispiele aus solchen rein instrumentalen Tongemälden belegen, aus Beethoven's Pastoralsinfonie, aus seiner Schlacht bei

Vittoria, aus Vogler's Schlacht, Mehul's *Chasse*, u. a. m. Vielleicht ist es aber interressanter, statt solcher Anführung vieler Bruchstücke, Eines dieser Tongemälde, welches in der neueren Zeit das allergrösste und mehr Aufsehen gemacht hat, als jemal irgend Eines seiner Gattung, nämlich die erwähnte Beethovensche Schlacht bei Vittoria, vom Anfang, zum Ende im Zusammenhange betrachtend zu durchgehen und auf diese Weise die gegenwärtige Abhandlung möglichst anziehend durch Anwendung der aufgefundenen Grundsätze auf einen interessanten Stoff abzuschliessen. *)

Wenn zur Feier einer grossen Begebenheit ein Künstler wie van Beethoven das Saitenspiel ergreift: so ist sein Zeitalter, dessen Held er ist, wohl befugt, etwas Grosses, Geistvolles und Erhebendes zu erwarten: und wenn das, was zu solcher Feier er zu geben sich entschliesst, auch nun eben ein Tongemälde ist: so wird doch jeder Verehrer der Beethoven'schen Muse — wie sehr er sich auch etwa zu der Lehre bekennt, welche alle Tonmalereien als eine der Kunst heterogene Gattung aus dem Tonkunstgebiete verbannen mögte — doch beim Namen van Beethoven billig

---

*) Ich merke hierbei an, dass ich diese Betrachtungen schon früher in Nr. 145 u. f. der Jenaischen allgm. Literaturzeitung v. J. 1816 S. 217 — 227, nach mehrmaligem Anhören und Selbstaufführen des gefeierten Werkes, öffentlich ausgesprochen. Vergl. auch ebendaselbst Intell. Bl. Nr. 70. S. 559, und Intell. Bl. Nr. X. zur Lpz. Mus. Ztg. v. 1816.

A. d. Vf.

sein Urtheil erst noch einmal zurückhalten, um zu sehen, welche edlere und kunstgemässere Seite denn etwa ein solcher Genius der an sich paradoxen Gattung werde abzugewinnen oder ihr zu verleihen gewusst haben. Mit gespannter Erwartung ergreift er die Partitur — oder geht er, die Aufführung des durch öffentliche Stimmen aus Ost und West so hoch und viel gepriesenen Werkes anzuhören. — Was er finden wird — ? —

Statt gleich hier durch Aussprechen eines Urtheils den Lesern vorzuurtheilen, mögte ich lieber sie selbst zuvor zu Fällung ihres eigenen veranlassen, um dann zu sehen, ob es nicht mit dem meinigen zusammentreffen wird; und um solches Selbsturtheilen auch selbst denen möglich zu machen, welche eben nicht Gelegenheit haben, das Werk durch eigenes Anhören, oder Durchsicht der Partitur kennen zu lernen, will ich vor Allem eine gewissenhaft genaue Beschreibung desselben voranschicken.

Es ist eine Sinfonie für grosses Orchester; das Ganze in zwei Abtheilungen getheilt: die erste Abtheilung überschrieben „Schlacht", die zweite „Sieges-Sinfonie" betitelt.

Zuerst von jener. Die Aufführung erfodert (so ist in der gestochenen Partitur auch ausführlich vorgeschrieben,) eigene Zurüstungen des Locals, wo sie geschehen soll. Ausser dem Haupt-Orchester muss an jeder Seite desselben ein Chor

militärischer Blase- und Janitscharen-Instrumente angebracht sein. Ebenfalls auf jeder Seite des Orchesters, aber in etwas grösserer Entfernung davon, und den Zuhörern unsichtbar, sind sogenannte Kanonenmaschinen aufgepflanzt, d. h. ungeheuer grosse Trommeln von „fünf wiener „Schuh ins Gevierte." Sie sind bestimmt, den Kanonenknall nachzuahmen. Neben den Kanonenmaschinen befinden sich mehre sogenannte Ratschen, *crécerelles*. Es sind dieses solche Drehrasseln, wie die, mit welchen an manchen Orten die katholischen Schulknaben am Charfreitage zur Kirche rufen, oder (so sagt die Vorrede) wie die, womit man auf manchen Theatern das Krachen des Donners und das Pelotonfeuer vorstellt. Hier sind sie bestimmt, das kleine Gewehrfeuer vorzustellen. Neben den Kanonenmaschinen und Ratschen befindet sich auf jeder Seite noch ein besonderer Chor von Trompetern, und endlich sind, ebenfalls auf jeder Seite des Orchesters, aber in möglichst grosser Entfernung, etwa in entlegenen Zimmern, mehre gewöhnliche militärische Trommeln postirt.

Die Aufführung beginnt. Die Trommler der einen Seite (welche als englische Seite angenommen wird) beginnen in der Ferne den englischen Marsch zu schlagen, und nähern sich, immer trommelnd, dem Musiksaal. Nachdem sie hier angekommen, blasen auch die Trompeter dieser Seite die englischen Signale drein, worauf der englische Oboisten-Chor den brittischen National-

marsch *Rûle Britania* anstimmt, erst *piano*, dann *crescendo*, endlich in den letzten vier Takten *forte*, und durch Beitritt des Hauptorchesters verstärkt.

Die englische Armee ist also auf dem Wahlplatz angelangt. Ende der ersten Scene.

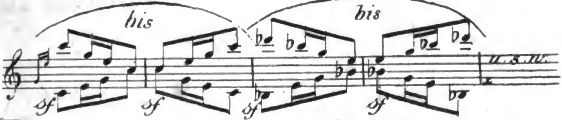
Zweite Scene. Entfernte Trommeln auf der entgegengesetzten (folglich französischen) Seite, wie oben sich allmählig nähernd, endlich auch ihrerseits in den Musiksaal einziehend, worauf auch wieder die Trompeter dieser Seite die französischen Signale drein blasen, und die Feldmusik dieser Seite den französischen Marsch: *Marlborough s'en va-t-en guerre*, anstimmen, *piano*, *crescendo*, und zuletzt *forte*, durch Beitritt des Hauptorchesters verstärkt.

Dritte Scene. Beide Heere stehen sich nun gegenüber. — Trompetenruf von der französischen Seite, — bedeutet die „Aufforderung zur „Schlacht." — Gegenruf der englischen Trompeter — bedeutet die „Annahme der Auffor-„derung."

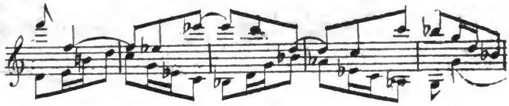
Vierte Scene. Schlacht. In einem Allegro ergreifen die Violinen eine Figur, bestehend aus einem Laufe durch zwei Octaven:

und wiederholen dieselbe durch die verschiedensten Tonarten, indess die übrigen Instrumente blos harmonische Accorde dazu angeben, und die Ratschen und Kanonen-Maschinen auf beiden Seiten heftig, und mit beiderseitig gleicher Erbitterung, zu spielen anfangen. (Letztere, welche abwechselnd bald auf diesem bald auf jenem Viertel oder Achtel des $\frac{4}{4}$-, oder $\frac{3}{8}$-Taktes einzufallen haben, sind in der That eine nicht eben leichte Aufgabe für den sie spielenden Kanonier oder kanonirenden Spieler, weshalb dieses grobe Geschütz denn auch in Wien „von denen ersteren Capellmeistern gespielt“ wurde, wie in der gestochenen Vorrede zur Partitur erzählt wird.)

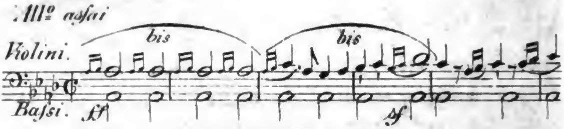
So währt es eine Zeit lang, bis dies *Allegro* von einem *Meno allegro* $\frac{3}{8}$-Takt abgelösst wird, welches hauptsächlich eine gleichsam hin und her zerrende Figur:



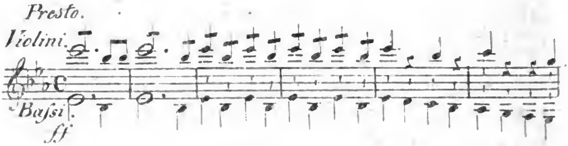
und dann.



fortissimo und unter fortwährendem Donner des an den Seiten aufgepflanzten Geschützes, ziemlich lang und ausführlich durchführt. Plötzlich fällt, *allegro assai*, ein Sturmmarsch in einem herben wild monotonen Thema ein,

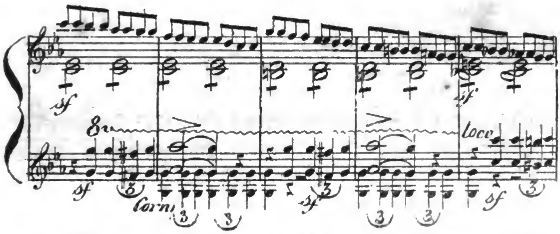


welches, nachdem es zwölf Takte lang sich einzig um seine tonische *As*-Harmonie bewegt hat, von da, plötzlich und ohne Übergang, sich in's *A*-dur wirft und wiederholt, dann eben so sich in's *B*-dur stürzt, dann in's *H*, und zuletzt noch heftiger gleich in's *Es*. Zu dem allen schlagen die Trommler beider Seiten unausgesetzt den Sturmmarsch, indess grobes und feines Geschütz seine Thätigkeit verdoppelt. — Noch ein Dutzend heftige Anstösse obiger Art, und ein feuriges *Presto*, *Alla-breve*-Takt, *Es*-dur, fällt mit einer rauschenden Figur ein:



unter deren Geschwirre eine andere, sich durch das ganze *Presto* hindurchziehende Figur rhyth-

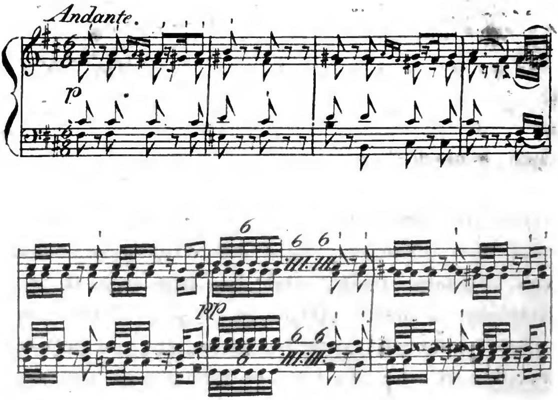
misch ausgezeichneter Viertel-Triolen der Blaseinstrumente



das Wimmern und Heulen der Verwundeten und Sterbenden malt. Kleines und grobes Geschütz wüthet unausgesetzt darein; — allein — etwa in der Hälfte des Stückes — werden der Schüsse auf der französischen Seite immer weniger, die auf der englischen Seite aber immer lebhafter. Zuletzt sind jene gänzlich zum Schweigen gebracht; und allein von der englischen Seite her kanonirt es noch siegreich darauf los.

Nach und nach hat sich das Schlachtgetümmel verloren, und an dessen Stelle hört man, gleichsam aus der Ferne, — ein wunderliches leises Beben, dessen eigentliche Bedeutung man Anfangs sich kaum zu erklären weiss. Nach einigen Takten aber erkennt man: es ist der am Anfang des Stückes so hochfahrend aufgetretene Marlborough-Marsch, der aber jetzt, gar kläglich zugerichtet, in erbärmlichem Zustande, wieder erscheint, in der tragischen Tonart *fis*-moll, häufig durch *sou-*

pirs und *demi soupirs* unterbrochen, *andante, tremolando, pianissimo* und zuletzt *morendo*:



ein tragikomisches Symbol der, zerfetzt und keuchend, mit blutigen Köpfen, Fieberfrost und Zähneklappern davon schleichenden französischen Heereshaufen, denen einige muthwillige brittische Kanoniere noch einzelne tüchtige Kanonenschüsse auf den Heimweg nachsenden.

Mit diesem Witz schliesst der erste Theil.

Der zweite besteht aus der Sieges-Sinfonie, von welcher hernach.

Es sollte mich wundern, wenn während meines bisherigen trockenen Referates das Urtheil des Lesers sich nicht schon gebildet hätte, und — lasst

uns sehen, ob es mit dem meinigen zusammentrifft.

Reden wir zuerst von Plan und Anlage des Ganzen; und fragen: wo ist in dieser bis hieher treu beschriebenen Anlage des Werkes irgend eine grosse, irgend eine neue oder geniale Idee? wo auch nur e i n Zug, der einen mehr als gewöhnlichen Schlachtenschreiber verriethe? Zählen wir uns noch einmal die Ideen und Züge vor, aus denen das Ganze gebildet ist: von zwei einander gegenüberstehenden Seiten her Trommeln anrükken, Signale blasen, und die Regiments-Hoboisten ihre Märsche abspielen lassen — ein rauschendes Allegro, ein Sturmmarsch, ein heftiges Presto, Alles mit obligaten Schüssen — das sind doch wohl die allergewöhnlichsten Ideen, die Jeder zum Tonbild einer Schlacht von Vittoria, oder jeder anderen Schlacht, gebrauchen kann, und was jeder andere Tonsetzer, dem solche ganz gewöhnliche Ingredienzien nicht allzu alltäglich geschienen, ebenfalls gethan haben würde: und an solchem Plan, solcher Anlage des Ganzen wird also wohl Niemand etwas zu bewundern finden.

Oder wollen wir etwa Aufhebens machen von dem Witz, mit dem das grosse Schlachtgemälde schliesst, vom tragikomisch wiederkehrenden Marlborough-Marsch? . . . . . . Die Idee, diesen Marsch, nach erfolgter Niederlage, in so zerfetzter Gestalt wiederzubringen, ist an sich wohl ein lustiger Witz, eine Schnurre, die im fröhlichen

Privatzirkel, auf einem mit türkischem Trommelzug versehenen Wiener Flügel-Fortepiano bei einem Glase Wein vorgebracht, allen Anwesenden vielen Spass gewähren kann (und so mögten wir überhaupt, zu Beethoven's Ehre, uns die Entstehungsgeschichte dieses, in der Folge leider ins Grosse instrumentirten Tongemäldes am liebsten denken, *) und darum die blosse Clavierausgabe desselben als die zweckgemässeste, jeder anderen noch vorziehen). — — Aber hier, in einem grossen Tonwerk, — in einem Tonstück von grossen Ansprüchen und — vollends gar als Schluss des Tongemäldes, als *Pointe* und Schlussstein des Totaleindrucks eines grossen Schlachtbildes — hier wird der sonst wohl gute Witz doch wahrlich ein matter, ja, will man es recht sagen, ein unwürdiger und empörender Witz, welcher eben die Geringachtung verdient, welche etwa einem Dichter oder sonstigen Erzähler zu Theil werden müsste, welcher die Beschreibung einer grausen Feldschlacht mit nichts Besserem zu beschliessen wüsste, als mit einer beissenden Satire auf den Jammer der Blutenden, einem witzigen Hohn der Verstümmelten.

---

*) So schrieb ich im Jahr 1816; und mit Vergnügen habe ich seitdem gehört, dass das *tableau* in der That, wenn auch nicht grade diese, doch eine ähnliche Entstehung gehabt: es war nämlich, wie ich aus glaubhafter Quelle versichert worden, ursprünglich für eine künstliche Mälzel'sche Walzenorgel geschrieben. Da aber die Welt nun einmal Alles, was ein einmal geltendes grosses Genie von sich giebt, als Ambrosia auflieset und theuer bezahlt: warum hätte man ihr nicht auch diese scurrile Sternschnuppe, vollständig instrumentirt, vorsetzen sollen? *D. Vf.*

Ohne Scheu vor Beethoven's sonst hochverdienter Autorität kann ich es also frei aussprechen, dass die Ideen, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, und die ästhetische Ansicht, auf der das Ganze beruht, sich wenigstens nicht über das Mittelmässige erhebt, und weder genial, noch auch nur irgend neu ist. — Oder ist das etwa als neu zu rühmen, dass Beethoven mehre bis jetzo unbenutzt gewesene, materielle Mittel in Activität setzt, Kanonenmaschinen, Ratschen u. s. w.? — Selbst seine Verehrer in andern Blättern waren, beim Erscheinen dieser Composition, sehr besorgt, dass man ihrem Liebling über solche gewaltige Steigerung des Instrumentalluxus den Vorwurf ungemässigten Aufwandes materieller Effectmittel machen möge, und suchten ihn dagegen im Voraus möglichst zu entschuldigen. — Aber nicht von mir hat er solchen Vorwurf zu erwarten, indem, meines Glaubens, zwar nicht in der Moral, wohl aber in der Kunst, der Zweck die Mittel heiligt, und ich mit dem Künstler, dem es gelungen ist, einen grossen Kunstzweck zu erreichen, nicht cameralistisch rechnen und jüdeln mag über den Verwand an Fonds; — aber einem ganz anderen und vielleicht schwereren Vorwurfe bleibt van Beethoven ausgesetzt, dem Vorwurf der Anwendung ganz unkünstlerischer, zweckloser, ja zweckwidriger Mittel, und offenbaren Heraustretens aus dem Umfange des Tonkunstgebietes. — Ich habe schon am Eingange dieser Beurtheilung erklärt, bei derselben ganz absehen zu wollen

von dem Streit über die Frage, in wiefern Tonmalereien schon an sich selbst ausserhalb dem eigentlichen Tonkunstgebiete liegen. Was sollen wir aber dazu sagen, wenn van Beethoven aussergewöhnliche Kunstmittel in Bewegung setzt, um uns — nicht einmal ein Tongemälde zu geben! — Ist es der Tonkunst (deren höchste und vielleicht einzige Bestimmung es ist, Empfindungen auszudrücken —) ist es ihr auch erlaubt, Begebenheiten und Sachen zu malen, — und mag also ein solches Tongemälde auch immerhin als eigentliches Kunstwerk gelten: — van Beethovens Schlachtsinfonie ist ja nicht einmal ein Tongemälde. Denn, statt das grauenvolle Nahen und Anheben der Schlacht, die erwachende Kampflust, den Kampf selbst, das Schlachtgewühl, das Waffengerassel und den Kanonendonner uns in Tönen zu schildern, lässt er uns ja wirkliche, von entgegengesetzten Seiten anrückende Trommeln, lässt uns wirklichen Kanonenschall, wirkliches Peloton- und Hecken-Feuer (die Kanonenmaschinen und Ratschen sind nur wohlfeileres Surrogat, wohlfeileres Mittel, solchen Schall hervorzubringen) hören, ungefähr gleich dem Landschaftmaler, der, statt wie ein *Claude Lorrain* die aufgehende Sonne in sein Bild zu malen, ein rundes Loch in seinen Himmel schnitte, und die wirkliche Morgensonne oder sonst ein Licht durchscheinen liesse. Nicht musikalische Farben sind es, die van Beethoven hier anwendet, nicht tonkünstlerische Mittel, sondern die

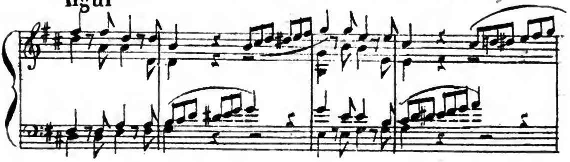
Trugkunststücke der scenischen Akustik. Dort, auf der Bühne, haben wir es tausendmal gehabt, dass Tamboure aus dem entferntesten Winkel des Gebäudes anrücken, Trompeter hinter den Coulissen unsichtbar Signale blasen, und, mit oder ohne Musik, Kanonenmaschinen und anderes Lärmzeug einen Schlachtenlärm, so gut es gehen mag, nachäffen. — Van Beethoven hat nur das Verdienst, diese Künste des Theatermaschinisten verpflanzt zu haben von der Bühne, wo sie, in die Handlung des Stückes, in die Illusion von Decoration, von scenischer, mimischer und Ton-Kunst verflochten, einzig von Wirkung sein können, in den Concertsaal, in den der reinen Kunst der Töne geweihten Tempel, der durch Knallkunststücke nur entweiht werden kann, in welchem diese nur kindisch und lächerlich erscheinen können, und wo sie, hätte ein Künstler von geringerem Ansehen als van Beethoven es wagen wollen, sie einzuführen, gewiss als Charlatanerie mit Hohn wären ausgewiesen worden. — Wenn das die Aufgabe des Tonbildners ist, sein Bild der geschilderten Sache oder Begebenheit nur so ähnlich wie möglich zu machen (beim Landschaftmaler ist dies noch eher der Fall, und darum wäre diesem sein Loch in der Leinwand noch eher zu verzeihen) — wenn das die Aufgabe ist: dann hätte Hr. van Beethoven wirklich noch gar Unrecht daran, dass er nicht, statt das Gewimmer der Sterbenden, wie er gethan, sehr treffend und wirklich rührend in Tönen zu malen, dass er nicht statt dessen lieber

Wimmermaschinen (als Surrogat wirklichen Sterbegewimmers) hinter dem Orchester aufstellte, — Zischmaschinen für das Zischen der grossen und kleinen Kugeln, Klirrmaschinen für das Klirren der Bajonette, Schwerdter und Ladestöcke, Fluchmaschinen, Wiehermaschinen u. s. w. — Es ist diess kein blosser Scherz, sondern wer jenes gut fand, müsste dieses in vollem Ernste noch besser finden, weil es ja die Ähnlichkeit noch erhöhete.

Gehen wir, nach dieser Beachtung des Tonwerkes im Ganzen, nun auch noch in Einzelheiten ein: so finden wir auch hier nur schwachen Abglanz von Beethovens sonst so hohem und reichem Genius. Wohl ist das *Meno allegro*, $\frac{3}{8}$-Tact ein treffendes Bild eines stürmischen Gefechtes — (oder vielleicht, schöner verstanden, ein Anklang des Sturmes in menschlicher Brust), — wohl das halbtönige ungestüme Aufwärtssteigen des Sturm-Marsches eine kühne Idee, — am meisten ergreifend die Andeutung des Sterbegewimmers: — aber zu wenig ist dies doch immer, — und, wäre des guten und trefflichen Einzelnen auch noch so viel, doch nie genug, um ein in der Anlage im Ganzen missgegriffenes Werk zu adeln, so wie auch die trefflichsten Verzierungen nie im Stande sind, ein nach kunstwidrigen Grundideen angelegtes Gebäude zum Werk schöner Baukunst zu machen.

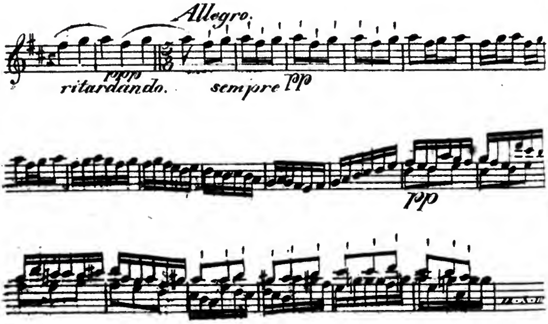
Soviel über die erste Abtheilung des Werkes, die Schlacht.

Ersatz für die im ersten Theile so schmerzlich getäuschte Erwartung erwartet man mit Fug vom zweiten. — Eine Sieges-Sinfonie von van Beethoven! Ein Triumph, in Tönen idealisirt vom grossen Meister der Instrumental-Composition! — Allein, — es thut wehe, es sagen zu müssen, — auch hier findet man etwas ganz Anderes, als man erwartet hatte. Die ganze Sieges-Sinfonie ist blos ein kurzes, 6 bis 7 Minuten währendes, ouvertürenartiges Tonstück. Es beginnt mit einem Tusch von Pauken und Trompeten (von den Saiten-Instrumenten verstärkt) und einem *Allegro* von 8 Zeilen (52 *Allabreve*-Tacten), welches fast nichts mehr als eine fortgeführte Intrade, oder etwa ein etwas ausgeführter Marsch ist, worin jedoch eine glänzend jubelnde Triolenfigur



mit schöner Wirkung hervortritt. Daran schliesst sich das bekannte *God save the King* von 16 Takten an, dann wieder das vorige kurze *Allegro*, — noch einmal *God save the King*, und in dessen 13tem Takte Einleitung in ein hurtiges *Allegro*, worin das ernste *God save the King*, in leichtfüssigem $\frac{3}{8}$-Takte profanirt, mit einem wirbelnden

Gegenthema von Sechzehntelnoten frei fugirt, umherspringt:



Und in diesem Charakter schliesst wieder das Ganze! Das ist die Krone, die der Meister seinem Werke aufsetzt, das die Erhebung, mit der er seine Zuhörer entlässt! Selbst van Beethoven's wärmste Anhänger wissen diesem Finale keinen höheren Titel, als den eines „sie„gestrunkenen, ausgelassenen Volksju„beis" beizulegen. — Glücklich aber, wenn es nicht an eine noch niedrigere Gattung von Pöbelslustbarkeit erinnert!

Dass ein Beethoven einen grossen Stoff so niedrig auffassen mogte! Welch ein Abstand gegen andere seiner Werke! Man vergleiche dieses niederländische Stück mit anderen Tongemälden desselben Meisters, z. B. seiner Ouvertüre zu Göthe's Egmont, in der, wie in einem Zau-

berspiegel die Hauptzüge des Götheschen Gemäldes, sich so herrlich abstralen, in der ersten Hälfte bald das schwüle Treiben, das durch die ganze Handlung waltet, bald die edle unbefangene Grösse des Helden, bald die Zartheit seiner Liebe, bald Klärchen's Klage, — in der zweiten der hohe Triumph seines Sterbens, vor dem jede Klage verstummt, und die hehre Glorie und Verklärung des ungebeugt Gefallenen. — Welch ein Contrast von solcher Glorie zu dem belobten „ausgelassenen Volksjubel“! — Man halte dieses Raketen- und Stroh-Feuer gegen andere frühere Erzeugnisse v. Beethoven'schen Feuers, man halte es z. B. an seine *c*-moll-Sinfonie, diesen Glutstrom, der, im ersten Satz als in sich selbst zurückgehaltenes, nie ganz ausbrechendes Feuer vernommen wird, im *Andante*, mehr grandios als weich, nur zu höheren Kraftäusserungen vorbereitend auszuruhen scheint, im Finale (ein gespanntes *Pianissimo*, nur durch einzelne aufstrebende, bald wieder einsinkende *Forte's* unterbrochen) immer mehr die Nähe des endlichen Überströmens der Kraft verkündet, endlich, nach einem langen, immer höher spannenden Orgelpunct, mit dem Eintritt des breiten $\frac{4}{4}$-Taktes, seine volle Macht in so herrlicher Verklärung entfaltet, mit allem Aufwande prachtvollester Instrumentirung seinen stolzen Gang wie einen Triumphzug schreitet, die höchste Stufe des Erhabenen erfliegt, und mit dem breiten, mächtigen Tonschlusse die höchste Erhebung in der Seele des Zuhörers zurücklässt, — — Das ist Grösse, das Jubel

und Triumph und Verklärung! und — wie niedrig erscheint, in solchem Vergleiche, das jetzt vorliegende Schlacht- und Prunk-Stück! und — muss darum nicht Jeder, je theurer ihm Beethoven und seine Kunst ist, desto inniger wünschen, dass doch recht bald die Vergessenheit den versöhnenden Schleier werfen möge über solche Verirrung seiner Muse, durch welche er den besungenen Gegenstand, die Kunst, und Sich selber entweiht.

GW.

Über
das Wesen des Kirchenstyls
von
Gfr. Weber. *)

Es ist niederschlagend, zu bemerken, wie in unseren, in so vielen Stücken klar gewordenen Zeiten, doch in manchen Fächern der Kunst, besonders aber der Tonkunst, noch so häufig unklare Begriffe und Ansichten herrschen. Unter anderen ist dies auch, und zwar ganz vorzüglich, der Fall in Ansehung der Begriffe vom Kirchenstyl, von dessen eigenthümlicher Wesenheit fast allgemein die beschränktesten Ansichten als speciöse Weisheit ausgeboten werden.

Es sei mir der Versuch erlaubt, zwar anspruchlos, aber doch auch ohne Scheu vor der verjährt angenommenen Autorität der gemeinüblichen Theorieen und Meinungen unserer Ästhetiker, meine Ansichten über diesen Gegenstand hier freimüthig auszusprechen.

Indem man sich anschickt, über einen Gegenstand zu reden, ziemt es sich wohl, vor Allem den Begriff desselben festzustellen; und so frage ich denn auch hier billig zuvorderst: w a s v e r s t e h t m a n

*) Bruchstück aus einer ungedruckten Ästhetik der Tonsetzkunst.

unter Kirchenstyl? was heisst Kirchenmusik, und was ist deren eigenthümlicher Charakter?

Dem Wortlaute nach, würden in das Gebiet der Kirchenmusik nur solche Tonwerke gehören, welche zunächst zur Aufführung in der Kirche bestimmt sind, also Messen, Vespern, Psalmen, Kirchenlieder, Hymnen u. dgl. Da aber die Eigentliche Wesenheit des Kirchenstyls nicht vom äussern materiellen Local abhängen kann, so muss sie wohl in etwas Wesentlichem und Höherem beruhen, und dies ist die religiöse Tendenz des Tonstücks. Man wird darum ohne Anstand jedes zur Verehrung des höchsten Wesens bestimmte und irgend eine religiöse Empfindung als Hauptsache (*ex professo*) bezweckende Tonstück Kirchenmusik, und den Styl, in welchem jedes solche Tonstück geschrieben sein muss, Kirchenstyl nennen.

Nach dieser Ansicht, nach welcher Kirchenstyl, als synonym mit religiösem Styl überhaupt genommen, dem sogenannten Kammer- und Concertstyle nicht sowohl durch die Zufälligkeit des Locals, in welchem er laut werden soll, sondern durch die wesentliche Verschiedenheit seiner Tendenz gegenübersteht, und es also nur darauf ankommt, was die Musik sagt, nicht wo sie es sagen wird, nach dieser Ansicht, sag' ich, ist also z. B. die Tendenz des Theodor Körner'schen Gedichtes: „Unsre Zuversicht," oder dessen „Morgenlied der Freien" wesentlich reli-

giös, obgleich diese Hymnen nicht, wie etwa ein *Kyrie eleison*, oder *Gloria in excelsis Deo*, zunächst bestimmt sind, in der Kirche gesungen zu werden.

Ist dieses richtig, ist es wahr, dass das Wesen der Kirchenmusik darin besteht, eine religiöse Empfindung auszudrücken, so ist damit auch zugleich der Begriff von Kirchenstyl gegeben, und die Aufgabe festgestellt, welche zu lösen des Tondichters Ziel sein muss. Sie besteht darin, eine gegebene religiöse Empfindung, und zwar, da Kirchenmusik in der Regel Gesangmusik ist, ein religiöses Gedicht, in Tönen auszusprechen. Ist dann das Gedicht religiös, und die Composition solchem Gedichte entsprechend, mithin gleichfalls wahrhaft religiös, so ist die Aufgabe gelöst, das Tonstück ist im rechten Style geschrieben, im wahren Kirchenstyl.

So einfach, natürlich und gleichsam tautologisch dieses ist, so sehr es sich von selbst zu verstehen scheint, so auffallend pflegt es doch verkannt zu werden. Denn ganz-anders lautet die gemeinüblich cursirende geschriebene und ungeschriebene Theorie, ganz anders lauten die nach hergebrachter Form gearbeiteten Kunstkritiken in Büchern und Zeitschriften. Fast überall offenbart sich hier eine fast unleidliche Beschränktheit der Ansichten, eine klägliche Beengtheit der Begriffe.

Es sei mir erlaubt, einige Theorieen dieser Art zu besprechen.

Manchen Theoristen zufolge sollte man fast meinen, die Wesentheit des Kirchenstyls und seiner Verschiedenheit vom profanen sei ein blos technischer Unterschied. Denn da wird z. B. gelehrt, ein Kirchenstück müsse — im sogenannten strengen, nicht im freien Style geschrieben sein, — es wird von diesem oder jenem Accorde, von diesem oder jenem Intervalle, dieser oder jener Fortschreitung, Auflösung u. s. w. gelehrt, sie sei im Kirchenstyle verboten, — es wird dem Kunstjünger aufs nachdrücklichste eingeschärft, dass er hauptsächlich im Kirchenstyle jede Dissonanz aufs gewissenhafteste vorzubereiten habe, u. dgl. So wird z. B. unter anderem, (ich erlaube mir hier eine Wiederholungen aus m. Theorie d. Tonsetzk. 2. Aufl. I. Bd. S. 236 u. ff. und IV. Bd. S. 17 ff.) der Gebrauch des sogenannten übermässigen Sextakkordes in der sogenannten strengen Schreibart, und insbesondere im Kirchenstyle, verboten (Marpurg Generalbass, 2. Abschn. 2. u. 3. Absatz, Seite 125, Art. 5. §. 2. u. a. m. —) so wie fast in jeder Theorie die Fortschreitung einer Stimme durch sogenannte übermässige, oder verminderte Intervalle u. dgl.

Nun haben aber von solchen willkürlichen, auf Nichts beruhenden Verboten, älteste sowohl als neuere und neueste Tonsetzer erster Grösse, nie ernstlich Notiz genommen, und schon dieses dürfte wohl hinreichen, den Glauben an jene Regel zu zertrümmern.

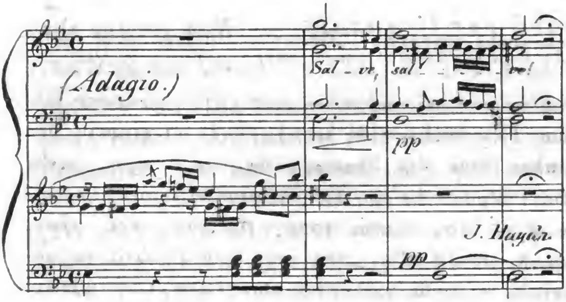
Allein auch die Natur der Sache spricht aufs lauteste dagegen.

Denn was zuerst die Unterscheidung zwischen *strengem*, und *freiem* Styl angeht, so wird von dieser schon ohnedies kein Verständiger eben Viel halten, am allerwenigsten aber von technischen Theorieen, die da heissen, Dies oder Jenes sei „im strengen Style verboten, im freien aber „erlaubt". — Klingt Etwas übel, so muss die Theorie es *überall* verbieten: — das Wohlklingende aber zu verbieten, ist *nirgend* ein Grund. Ist demnach ein Verbot wirklich *gegründet*, so ist auch nur *der* Styl gut, welcher das Verbotene meidet, und jeder andere, welcher, minder gewissenhaft, jenes übertritt, nothwendig ein fehlerhafter, und sonach wäre der sogenannte *freie*, d. h. *regelwidrige* Styl ein *schlechter*, allerwenigstens ein *schlechterer* Styl.

Was aber die Unterscheidung von *profanem*, und *Kirchenstyle* an sich selber angeht, so habe ich von letzterem einen viel zu hohen Begriff, als dass ich seine Wesenheit von solchen technischen Verboten abhängig halten könnte. Wehe über die Würde des Kirchenstyls, wenn der Unterschied desselben vom profanen im Nichtgebrauche dieses oder jenes Kunstmaterials zu suchen ist! — Was würde wohl ein vernünftiger Maler erwiedern, wenn ihn ein Theorete belehren wollte: zu einem geistlichen Gemälde dürfe keine rothe, oder keine grüne, oder keine Feuerfarbe

gebraucht werden, — oder es dürfen darin nicht zwei Linien vorkommen, welche einen Winkel von so und so vielen Graden gegen einander bilden?! — Wohl wird er vielleicht einmal, bei einem Bilde des Kindleins in der Krippe, etwa die Purpurfarbe in die Harmonie seiner Colorirung nicht mit aufzunehmen für gut finden: aber, wenn er sie hier nicht gebraucht, wird er sie darum einem religiösen Gemälde überhaupt unanständig schelten? und also auch z. B. bei einer Verklärung? — oder scharfe Winkel bei einer Kreuzigung, oder Geisselung? —

Für diejenigen, welchen eine aus der Natur der Sache geschöpfte Ansicht nicht genügt, so lang sie nicht durch Autoritäten, aus *auctoribus probatissimis*, belegt ist, mögen denn hier auch noch einige Belege stehen, welche beweisen, was ich schon oben erwähnte, dass unsere gefeiertesten Tonsetzer jenes aus der Luft gegriffene technische Verbot nie geachtet haben. Es sei zu diesem Ende erlaubt, was z. B. das Verbot des übermässigen Sextaccordes angeht, nur zu erinnern, dass Haydn, in seinem rührenden *Salve regina*, welches vielleicht mehr wie irgend Eines seiner übrigen Kirchenstücke wahrhaft kirchlich ist, nach einem Vorspiel von 10 Tacten, die Singstimmen frei mit diesem verboten sein sollenden Accorde eintreten lässt: und wahrlich! profan und unanständig wird diesen begeisterten Engelgesang wohl Niemand schelten! — —

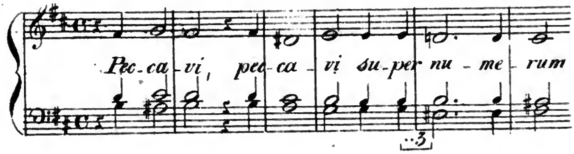


Was die Fortschreitung durch übermässige und verminderte Intervalle angeht, so waren auch hier von je her Kunst, und Künstler im Widerstreit mit den Theoreten, welche lehren: solche Fortschreitungen seien im sogenannten strengen oder Kirchenstyle durchaus verboten, in der sogenannten freien Schreibart aber, unter der Firma von Ausnahmen oder Lizenzen, (d. h. also von Erlaubnissen,) erlaubt. So sagt z. B. von übermässigen Secunden Fr. Gius. Paolucci, in seiner *Arte pratica di contrappunto, Venez.* 1765 *T. I. Pg.* 121, in der Anmerkung (a): „*Nello stile a Cappella, e nello sti-* „*le rigoroso non é permesso il procedere in* „*questa forma, anzi se non è per qualche es-* „*pression di parola, ovvero per qualche anda-* „*mento non é lecito ne pur in altro stile usar* „*simil progresso, essendo fuori dell' ordine* „*della Scala naturale,*“ — (?) — „*nella quale* „*s' ascende, o si discende per Tuoni, e Semi-* „*tuoni, e non per un Tuono e mezzo*“ . . . .; „*onde ogni volta che si farà tal progresso,*

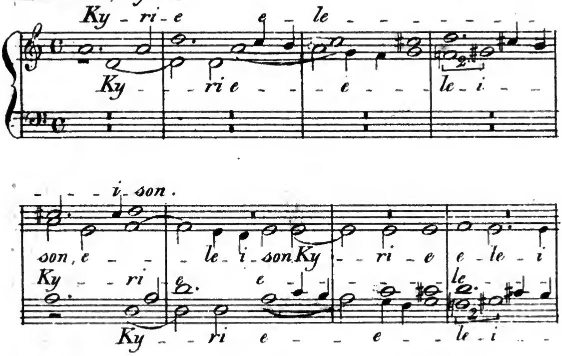
„*sarà per licenza!*“ — (Man spreche also nur jedesmal dazu: „*avec votre permission!*“) —

Dass es übrigens schon zu Paolucci's Zeiten einen Theoretiker gab, welcher von solchem Aberglauben frei war, beweist *Don Ant. Eximeno's* Buch: *Dell' origine e delle regole della Musica, Roma* 1774, *Part. I, Lib. III, Cap.* 8, *art.* 4, *Pag.* 265 *seg.*, wo der Verfasser, (freilich nur gelegenheitlich eines, in Pergolesi's „*Stabat mater*“ vorkommenden, kleinen Septensprunges ēs — d̄es,) ausruft: „*Ed eccovi confer-* „*mato il principio, che non vi è salto al-* „*cuno di sua natura contrario alle* „*regole di armonia: certo è che il salto* „*di Settima riesce alle volte penoso alla voce* „*umana; ma per questo appunto è attissimo* „*ad esprimere un Soggetto pieno di amarezza* „*e di pena;*“ — und dass auch die bewährtesten und höchstgefeierten alten, so wie auch neuere Meister der Kunst, und zwar selbst im strengen Kirchenstyle, solche Fortschreitungen nicht für unrecht hielten, beweisen, unter vielen anderen Beispielen, die grossen (oder sogenannten übermässigen) und verminderten Stimmenfortschreitungen in nachstehenden Beispielen

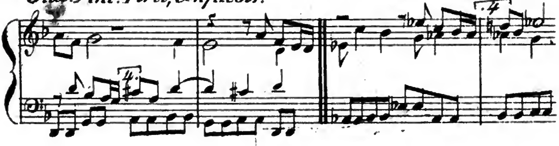
Adagio. *Caldara.*



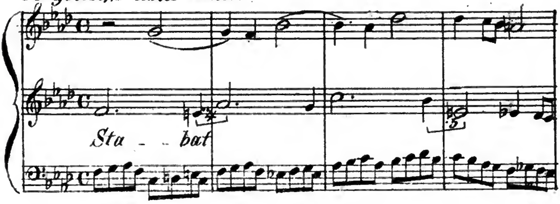
Durante, Kyrie.



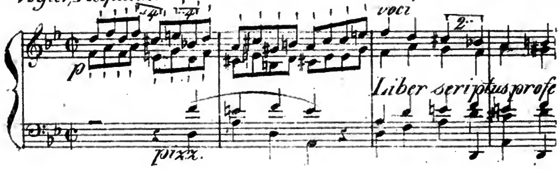
Giac. Ant. Perti, Confitebor.



Pergolesi, Stabat mater.



Vogler, Requiem.



Sei es damit wie es will, jedenfalls sieht man daraus so viel, dass es schon vor mehr als Einem Jahrhunderte Leute gab, welche unbefangen genug waren, die Nichtbeachtung technischer Verbote dieses Schlages nicht nur zu erlauben, sondern sogar zu billigen und zu loben; eine Bemerkung, nach welcher es doppelt befremdend erscheinen muss, jenen Köhlerglauben, von dem schon Theoretiker jener, und Practiker aller Zeiten sich los gemacht, noch in den Theorieen unserer, sonst doch aufgehellten Zeit, spucken zu hören!

Eben so wenig, wie die Beobachtung der bisher erwähnten Vorschriften, macht auch, wie wieder Manche wohl meinen, das häufige Fugiren und doppelte Contrapunctiren die Wesenheit des Kirchenstyles aus. Auch hier leuchtet jedem Unbefangenen ja wohl auf den ersten Blick ein, dass alles Imitiren, Contrapunctiren, Fugiren, und wie sonst die contrapunctischen Künste alle heissen — dass, sag' ich, all diese Kunststücke nichts anderes sind, als Kunstmittel, welche, als solche, eben so wenig dem Kirchenstyl ausschliesslich zugehören, als sie grade dem profanen fremd sind, (grade so, wie auch in der Malerei künstlich verschlungene Gruppirung sowohl in einem geistlichen Gemälde, z. B. der Kreuzabnehmung, oder des jüngsten Gerichtes, — als auch in einem profanen Bilde, einem Bataillenstück, einem niederländischen Bauerntanze u. dgl. vorkommen) — und fugirte Sätze eben

sowohl im profanen höchst passend sein können, (wie ja unter anderen gleich Haydns und Mozarts Symphonieen, Violinquartette, u. dgl. beweisen) indess in der Kirche gar manchesmal eine Fuge sehr deplacirt steht. — Es ist ordentlich befremdlich, dass diese an sich so ganz plane Wahrheit so oft verkannt wird, und man nicht selten, z. B. von der Composition eines *Kyrie eleison*, rühmen hört, es sei eine „kräftige Fuge" — Eine kräftige Fuge, die Bitte, dass Gott sich unser erbarme!! —

Einen wunderlichen Gegensatz, gegen die ebenerwähnte Ansicht, welche alle Kirchenmusik möglichst contrapunctisch künstlich zu hören verlangt, bildet die Behauptung Rousseau's, welcher nicht nur das Fugiren, sondern sogar schon alles blose Imitiren aus der Kirche verbannen will. Man höre ihn in seinem *Dictionnaire de Musique*, Artik. *Mottet:* „*On n'y* (in der Kirchenmusik) „*doit point rechercher l'imitation comme dans* „*la Musique théatrale: les Chants sacrés ne* „*doivent point représenter le tumulte des pas-* „*sions humaines*, (als ob Imitationen nichts anderes auszudrücken vermögten, als profane Leidenschaften!!) „*mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'ame de* „*ceux qui les prononcent. Quoi que puissent* „*dire les paroles, toute autre expression dans* „*le Chant est un contre-sens. Il faut n'avoir,* „*je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun* „*goût, pour préférer dans les Eglises la Musi-*

„que au Plain-chant.“ — — Der französische Kunstphilosoph äussert hier, wie man sieht, ganz gleiche Beschränktheit und Einseitigkeit der Ansicht, wie die vorhergehend Erwähnten, nur die grade entgegengesetzte! —

Auch über die Ansicht derer dürfte ich wohl hier noch einige Worte sagen, welche in der Benutzung der sogenannten antiken Kirchentonarten einen Hauptwerth des Kirchenstyles suchen: indessen darf ich über diesen Punct mich wohl ohne weiteren Zusatz auf meine Theorie d. Tonsetzk. 2. Aufl. 4. Band beziehen.

Doch genug von und wider diejenigen, welche den Unterschied des Kirchenstyls vom profanen ins Technische setzen. — Denn diese hätten eigentlich kaum so ausführliche Erwähnung verdient.

Speciöser als jene Techniker nimmt sich eine andere Classe von Aesthetikern aus, die da meinen, das wahre Heil dadurch zu predigen, dass sie dem Kirchencomponisten jeden lebhafteren Aufschwung des Ausdruckes verbieten. Da ist eine Schule von Kunstgelehrten, die da predigt: eine Kirchenmusik dürfe immer und unaufhörlich nur im gemessensten Pathos einherschreiten, immer und überall nur den Charakter ruhig erhabener Andacht und Würde festhalten, und keinen anderen; der Tondichter müsse sich in seiner etwaigen Begeisterung nur immer ruhig abgemessen zeigen, immer fein sittsammlich den Arm unterm Man-

tel verborgen, aber ja nie, sich vergessend, beide Arme freudig jubelnd zum Himmel emporgehoben: das sei in der Kirche unanständig und weltlich, u. s. w. So umgiebt man sich mit dem Ansehen eines *Champion* der Heiligkeit und Anständigkeit des Cultus, findet in jeder Kirchenpartitur, welche nicht, wie gewisse Musikstücke verflossener Jahrhunderte, aus lauter langen, breiten Pfundnoten besteht, einen Beleg für die Gesunkenheit des religiösen Kunstsinnes unserer leidigen Zeit*), schilt jede Composition einer Messe gleich auf den ersten Blick weltlich und profan, wenn die Partitur anders aussieht als Palestrina's *Missa papae Marcelli* vom Jahr 1555, entrüstet sich über jede geschwinde Note, **) — noch

---

*) Man sage doch ja nicht, religiöser Sinn sei eben in unseren Zeiten unter den Menschen überhaupt, und insbesondere unter unseren Künstlern, erstorben. Jeder gute Mensch, wie sehr er auch den Geschmack für gewisse, den höheren Anforderungen des Zeitgeistes nicht mehr genügenden äusseren sogenannten Religionsübungen verliert, hört darum noch keinesweges auf, die Ideen Gott und Unsterblichkeit, als Höchstes und Allerheiligstes zu verehren und im Busen zu tragen, und am allerwenigsten ein jeder rechte Künstler, der ja ohne innig tiefes Gefühl für alles Hohe und Heilige gar nicht wahrer Künstler wäre, und wahrlich ein prosaischer Klotz sein müsste, wenn diese höchsten und poetischsten aller Ideen ihn nicht begeisterten. *Anm. d. Vf.*

**) Man hat namentlich gegen jede rasche Bewegung in der Kirchenmusik, gegen jede etwas schnelle Passage oder sonstige Figur, auch vorzüglich den Grund angeführt, dass schnelle Tonfolgen in den weiten, vielschallenden Gewölben der Kirche, sich leicht verwirren und unverständlich werden. Das mag freilich in manchen, ja wohl auch in den meisten Kirchen factisch ganz richtig, und daher rathsam sein, in solchen Kirchen, keine Musikstücke aufzuführen worin andere als lauter langgehaltene Noten vor-

mehr über jeden Aufwand von Jnstrumentation, und spricht naserümpfend von sogenannten „Effectstellen“ als dem *non plus ultra* von Profanation des Heiligen! . . . . .

Aber, um's Himmels willen! Haben denn diese Leute nie ein anderes Kirchengemälde gesehen, als Madonnen mit andächtig still gefaltenen Händen, oder heilige Familien in gottseliger Beschränktheit, grau in grau gemalte Kreuzigungen u. dgl.? oder werden sie es für unkirchlich und profan erklären, wenn ein Maler zum Bilde einer Verklärung alle Farbenpracht, die seine Palete ihm nur irgend zu bieten vermag, allen Zauber glänzender Beleuchtung, kurz die lebhaftesten, kräftigsten sinnlichen Kunstmittel aufbietet, die ihm nur irgend zu Gebote stehen? — Wenn aber er es darf, und wenn man es billig absurd finden würde, wollte er hier auf Kunstmittel verzichten, die ihm zu

---

kommen: aber zur Wesenheit des Kirchenstyls, zur Kirchlichkeit eines Tonstückes, gehört doch darum nicht das erwähnte technische Vortheilchen, das Nichtsetzen geschwinder Noten zu vermeiden, so wie es ja auch nicht zur Wesenheit der Kirchenbaukunst gehört, die Wölbungen des Gebäudes so zu bauen, dass sie verworren wiederhallen, indem es ja auch recht schöne und kirchliche Kirchen giebt, in welchen die Töne der Musik sich nicht verwirren, indess es sehr profane Concert- und Opernsäle giebt, welche die Töne eben so verwirrt wiedergeben als selbst die kirchlichste Kirche, — und überdies ist ja auch nicht alle religiöse Musik grade zur Aufführung in einer Kirche bestimmt (Vgl. S. 174).
Übrigens ist das unziemliche Nachhallen des Locals begreiflich nirgend schädlicher, als bei Fugen und fugirten Sätzen, und sollte man daher auf dieses Nachhallen wesentlich entscheidende Rücksicht nehmen, so müsste man vor Allem Fugen und fugirte Sätze verbannen. *Anm. d. Vf.*

Gebote stehen: wie mag man doch dem Tondichter zumuthen, ein „*Gloria in excelsis Deo*“, ein „*Te* „*Deum laudamus*“ grau in grau zu halten, wie etwa wohl ein *Kyrie*, oder auch wohl ein *Credo*, wenigstens bis zum tiefer rührenden „*Et incarna*„*tus est*“, — „*Passus*“ u. s. w., oder bis zum jubelreichen „*Et resurrexit*“, gehalten werden mag! — Wenn beim *Gloria*, einem Lobgesange, in welchen der religiöse Sinn sich so gerne die ganze Menschheit, zusammt allen himmlischen Chören und Harfen, miteinstimmend denken mag, wenn, sag ich, in einem solchen Lobgesange des Allerhöchsten, in solchem Preisen der Herrlichkeit Gottes, z. B. Vogler, in seiner *d*-moll-Messe, den höchsten Glanz der reichsten und lebhaftesten Instrumentirung spielen lässt, wenn unser Jos. Haydn in seinen Messen beim „*Gloria*“, — wenn er in seinen Chören

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ —
„Der Herr ist gross in seiner Macht“ —
„Ehre, Lob und Preis sei dir“ — u. a. m.

wenn er, sag' ich, hier den ganzen Zauber seines prächtigen Talentes aufbietet, und wir, neben dem feurigsten Instrumentalspiel, in glänzend gearbeiteten Chören, mit frohlockendem Passagenjubel der Solostimmen geschmückt, ordentlich die ganze Menschheit mit jenen Engelchören vereint laut aufjauchzen hören, — wenn der Jubel der Auferstehungsfeier im „*Et resurrexit*“ den hochfreudig begeisterten Tonsetzer zu laut frohlockendem Aufjauchzen hinreisst: — und es kommt einer jener kühlen Theoreten daher, und wagt es,

des Künstlers heilige Begeisterung mit wohlgefällig speciöser Miene eine profane Effectmacherei zu schelten — dann frage ich jeden, der sich das Herz am rechten Orte fühlt, auf welchen von beiden er lieber den Stein werfen will, auf den frommen Künstler, oder auf seinen frömmelnden Tadler? —

Betrachtet man den Urgrund solcher Theorieen genau, so ist die Quelle, woraus sie entsprungen, nichts anderes, als eine misverstandene Veneration des lieben Alten, welche, statt sich am Geist und Sinn grosser Vorgänger zu erbauen, ihre Kleidermoden, ihre Manschetten, ihre Allonge- oder Zopfperücken als die wahre Quelle aller rechten Erkenntnis venerirt und allen Nachkommen zur Nachahmung anpreisen und aufdringen will. — Weil verehrenswerthe alte italiänische und andere Meister so schrieben, weil sie sich grösstentheils in langen Noten, in contrapunctischen Formen und mitunter in der That auch ziemlich grau in grau auszusprechen liebten, und weil sie, der damaligen Beschränktheit der Instrumentalpartie ungeachtet, doch zum Theil grossartig Erhebendes zu leisten wussten, — darum soll es nunmehr für alle Zeit untersagt sein, das Heil auf anderem als grade auf dem von ihnen betretenen Wege und mit anderen als den von ihnen angewandten Kunstmitteln zu suchen; darum sollen auch wir nicht anders als im Kleiderschnitt jener Herren einherzuschreiten, im Reiche der Töne uns nicht anders als in Psalmodieen, Chorälen und Contra-

puncten auszusprechen wagen. Statt den Reichthum unserer Instrumentation, als willkommenes Kunstmaterial, zur Verherrlichung des Cultus, zur Erhebung und Begeisterung des Gemüthes, als Symbol und Erweckungsmittel höchsten Aufschwunges der Andacht, zum Preise Gottes ertönen zu lassen, soll der begeisterte Tondichter das alles schnöde von sich werfen, als sei es vom Bösen, als sei es unziemlich, seinen Gott recht laut und mit allen Zungen und mit den besten, reichsten und feurigsten uns zu Gebote stehenden Klängen unserer Harfen zu preisen! —

Ja, die Zumuthung, dass wir unsern Gott nun grade im Style der alten Meister des Kirchengesanges loben sollen, ist um so unverständiger, da sie in der That etwas der Natur der Sache nach Unmögliches enthält. Jedes Zeitalter hat seine ihm eigenthümliche Art und Weise zu sein und sich auszusprechen; diese dem Zeitalter eigenen Formen, in welchen sich zu bewegen den damaligen Zeitgenossen geläufig war, stehen uns nun einmal nicht mehr natürlich zu Gesichte, und jeder Versuch, den Styl jener Zeiten, Jahrhunderte später nachzuäffen, kann am Ende doch nur höchstens ähnelnde Caricatur, nie aber in freiem Schwunge des Genius empfangene Kunstwerke erzeugen, wie wir ja leider an so manchen Compositionen neuerer Tonsetzer sehen, welche sich darin wohlgefallen, ihren Kirchenstücken ganz die Haltung, die Wendungen, Formen und Formeln, kurz den ganzen Ton und Styl jener alten Contrapunctisten

zu geben, aber wahrlich besser gethan hätten, statt solcher Copieen, lieber mittelmässige Originale zu geben — ja, ich mögte fast sagen, sogar noch lieber schlechte Originale, als solche höchstens mittelmässige Copieen, welche, am Ende doch vom Geiste der Vorbilder nicht beseelt, nur dasjenige nachäffen, was an denselben äussere Form, Manier *), kurz das ganz zufällige Äussere, und darum grade das am wenigsten Nachahmenswerthe ist. **)

Das ist nun aber einmal der Ton unserer Zeit, sich selbst zu verachten, um sich in blinder Veneration des Dagewesenen wieder um desto wohlgefälliger zu brüsten. Man verehre doch jene Zeit auf vernünftigere, reellere Weise, verehre ihre Helden in Demjenigen, was wesentlich ist, nicht in ihrem Zufälligen, Äusseren, Unwesentlichen und nicht selten noch unvollkommen Ausgebildeten. Und mögen jene Verehrer des Alten gleichwohl auch die äusseren und zufälligeren Formen darum in Ehren halten, weil sie verehrten Meistern angehören, wie man ja auch im Leben sonst unbedeutende Gegenstände zum Andenken theurer Personen werth hält, — so wollen wir in solche Werthschätzung auch unserseit gerne mit einstimmen: wenn sie aber meinen und thun, als stecke das Hauptwesen in jenen Formen,

*) Wie er räuspert und wie er spuckt,
Das habt ihr ihm glücklich abgegukt. *Zyx.*

**) Hat etwas nur recht dürre Gebein,
Gleich soll es fromm und ein Heiliger seyn.
Zyx.

wenn sie, wie man es häufig genug hört, alles Alte, zum Theil ziemlich ohne Kritik, schon darum veneriren, weil es jene Formen an sich trägt, und, wie es jetziger Zeit Mode geworden, nur Werke aus jenem Zeitalter hervorsuchen, neu ediren und in allen Kunstinstituten vom besten Tone vorzugweise vor den Erzeugnissen aller Neueren aufführen *), wenn sie uns zumuthen, statt uns an dem, was in jenen der Kindheit der Kunst noch nicht weit entrückten Zeiten grosse Altvorderen in ihrer und ihres Zeitalters Art und Weise und mit ihren beschränkteren Mitteln, ohne ähnliche Vorgänger gehabt zu haben, in herrlichen Hymnen geleistet, uns zwar zu ergötzen, zu erwärmen und zu erbauen, dann aber auch unserseit zu versuchen, was wir, gestützt auf die Schultern solcher Vorgänger, welche jene nicht hatten und mit unseren glücklicher und reicher ausgebildeten Kunstmitteln, kurz was in unserer um Jahrhunderte vorgerückten Zeit wir in so vieler Hinsicht vortheilhafter Gestellte in unserer Art und Weise vermögen, **) — wenn sie, sag' ich, uns zumuthen, statt dessen nur blindlings in die Fusstapfen jener Altvorderen zu treten, uns grade in ihre Farbe zu kleiden, und ja nicht zu

---

*) Wer alte Meister ehrt und liebt,
Vergesse nicht, dass es Lebende giebt.
Zyx.

**) Am Alten magst Du Dich erfreu'n,
An seinen Mängeln Dich belehren,
Doch sollst Du Altes nicht erneu'n.
Durch Bessermachen wirst Du's ehren.
Zyx.

versuchen, aus dem beschränkteren Kreise, in dem sie wirkten, uns hervor und freier empor zu vielseitigerem Ausdruck unserer religiösen Gefühle aufzuschwingen *), dann, ja dann kann man nur die Beschränktheit ihrer Ansichten bedauern, welche an dem verehrten Alten nur die Schale zu bewundern, und eben darum den Kern nicht zu schmecken vermögen.

Doch ich höre schon, was die Choriphäen der gemeinüblichen Ansichten mir entgegenstellen. Wenn, so hör ich sie fragen, wenn dem Kirchencomponisten das Alles erlaubt sein soll, was wir als Contrebande verpönen, wo bleibt dann der Unterschied und das Auszeichnende des Kirchenstyls vor dem profanen? und worin soll denn das Eigenthümliche des Kirchenstyls gesucht werden.

Jedenfalls, meine Herren! nicht in der Kleidertracht! — Oder denkt Ihr etwa wie jene, die da bitterlich klagen, dass heut zu Tage Bürgerliche sich in Kleidern tragen wie ein Herr von Stand und Würden, und selbst hohe Häupter mit kurz geschnittenen Haaren einhergehen wie sonst nur Bauern anständig war, so dass einer kaum mehr wisse, worin der Unterschied zwischen einem Haarkräussler und einem Kammerherrn zu suchen? — Ja dann promulgirt eine Kleiderordnung

*) Was alte Meister nicht konnten, doch wollten,
Das ist's, was die Neuern vollbringen sollten.
Zyx.

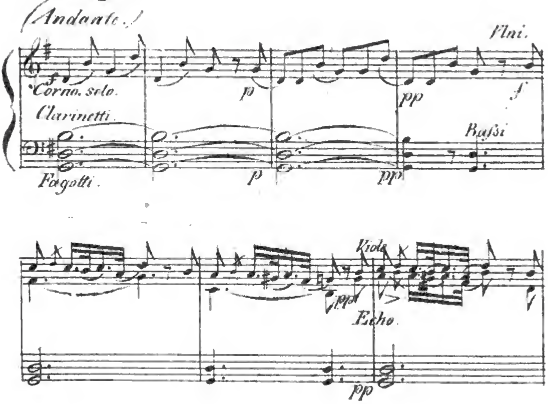
für die verschiedenen Stände und Style! Ich aber meine, die wahre Würde des Kirchenstyls könne doch wohl nicht durch die Befolgung einer solchen Kleiderordnung bedingt sein, nicht durch Schnitt und Farbe des Kleides, durch das Tragen dieser oder jener Rockknöpfe, Haarbeutel, Schuhschnallen und wie all das Beiwerk heissen mag, nicht durch die Befolgung Eurer Zunftartikel, die da z. B. den übermässigen Sextaccord, die übermässige Secunde, den freien Eintritt jeder Septime, diese und jene Harmonieenfolge, jede effectuirende Instrumentation, und jeden der Philisterei ungewohnten kühneren Aufflug der Rede, kurz überhaupt alles als zunftwidrig verpönen, was nicht unter den wohlehrsamen Meistern seit Jahrhunderten Herkommens gewesen. Nein! wahrlich nicht in solchem äusseren Beiwerk, sondern nur im inneren Wesen kann die eigenthümliche Wesenheit rechten Kirchenstyls liegen, nur im wahrhaft religiösen Sinn und Geiste der Tondichtung. Wie und durch welche Ausdrucksmittel dieser auszusprechen, das lässt sich freilich nicht so leicht in Worte fassen, wie Ihr Eure technischen und sonstigen Verbote in Zunftartikel gefasset, sondern wem es der Genius nicht eingeweht, der wird es nimmer begreifen, nimmer fühlen: mit verbietenden und gebietenden theoretischen Regeln lässt sich hier nichts ausrichten.

Also einzig darauf kommt es an, dass der Tondichter ein wahrhaft religiöses Gefühl in Tönen ausspreche, darauf, dass er seinen religiösen

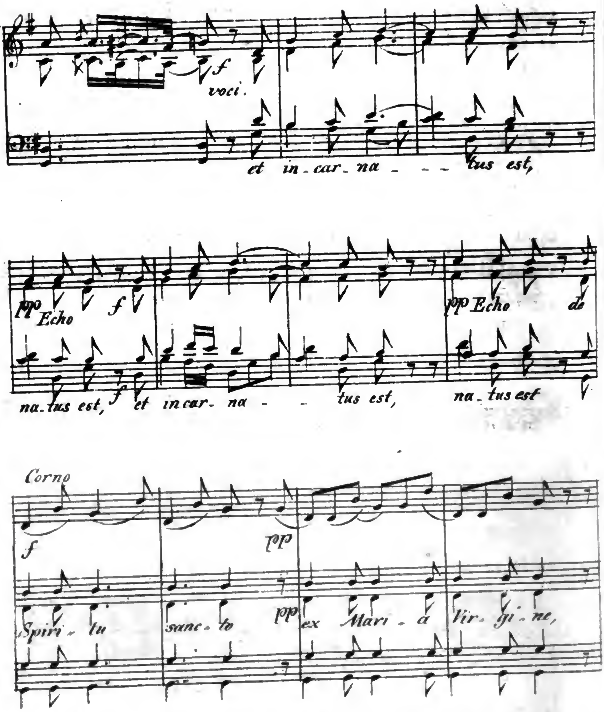
Text mit warmem Sinn auffasse und treu, nur aber verschönert, verklärt und erhöht, in Tönen ausspreche, gleichviel dann, ob durch dieses, oder jenes Kunstmittel, ob im Costüm der älteren, oder der uns näher liegenden Zeit, — und frei muss ihm die Bahn bleiben, die Herrlichkeit des Allerhöchsten je nach seiner menschlichen und künstlerischen Individualität entweder im heilig helldunklen Colorit, im Tone in sich gekehrter Contemplation, im Tone der Zerknirschung, des ehrfurchtvollen Hinsinkens in den Staub vor dem Allmächtigen, — oder auch in lauten Jubeltönen des begeisterten Gemüthes, ausströmen zu lassen; — Alles gleichviel, sag ich, wenn es nur dem religiösen Inhalte des Textes angemessen ist.

So rücksichtlos, so furchtlos vor den Steinwürfen der vornehmen und sogenannten strengen, eigentlich aber nur altgläubigen Zunft, ich alles Obige als mein Glaubensbekenntnis ausspreche, und so wenig ich daher unter anderem auch in das Urtheil derjenigen einstimmen mag, welche z. B. den Kirchencompositionen Jos. Haydns, Mozarts, und auch Voglers das Prädicat rechten Kirchenstyls d a r u m absprechen, weil bei ihnen bald geschwinde Sechzehntel-, ja Zweiunddreissigstelnoten, bald eine unvorbereitete Dissonanz, bald dieser bald jener hinreissende Instrumentalzauber vorkommt, — so will ich doch darum natürlich nicht grade Alles vertheidigen, was dort von wirklich weltlichem Geiste zuweilen, ja nicht grade ganz selten, mit unterläuft. So gestehe ich frei-

lich gern, dass ich es z. B. nicht klassisch, und der religiösen Tendenz einer Misse nicht entsprechend finden kann, wenn Vogler in seiner so betitelten Pastoralmesse *) im *Incarnatus* einen förmlichen Kuhreihen anbringt, welchen ein dünnes *G*-Hörnlein vorblässt, indess ein Echo nicht nur die letzten Töne jeder Tonphrase des Hirtenvolks lieblich spielend wiederholt, sondern auch den Text gar geistreich travestirt, indem es die vom Hirtenchor gesungenen Worte: „*incarnatus est*" verkürzt nur als „*natus est*" (wie schlau!) wiedergiebt:



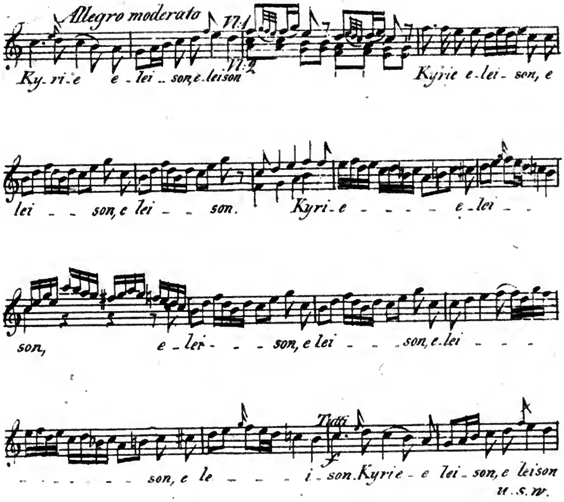
*) Was ist, was soll überhaupt eine **Pastoral-Messe**? welche religiöse, welche poetische Idee soll überhaupt durch diesen Namen bezeichnet werden? — wir sollen uns wohl unter den singenden und musicirenden Personen die Hirten denken, welche singend und musicirend zum Kindelein in der Krippe gewallfahrtet, und es singend und nach ihrer Weise



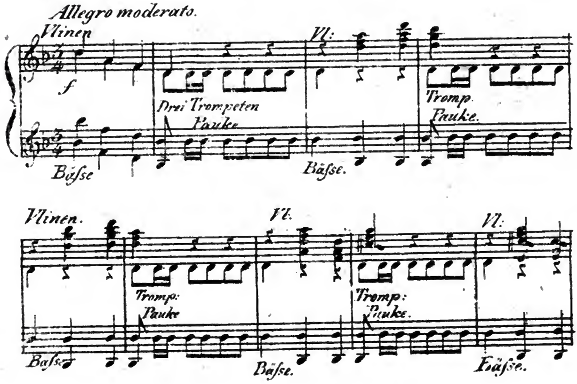
— ich kann es nicht dem Texte zusagend finden, wenn in J. Haydns Messe Nr. 2, im *Kyrie eleison*, Herr! hab' Erbarmen! in sehr gemüthlichem, fast lustigem Tone um Barmherzigkeit gebetet wird:

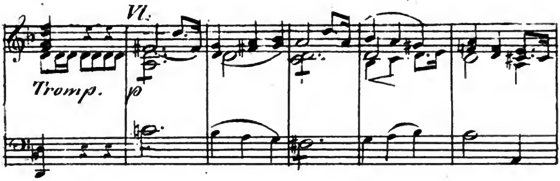
---

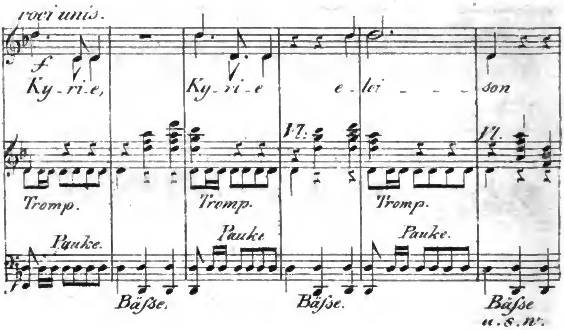
musicirend mit Kuhreihen, mit Musetten- und Schalmeienklang begrüssen? — also *un petit drame* wie Mad. de Bawr das Oratorium nennt (*Cäcilia* I. Bd. 4. Heft, S. 344). *Anm. d. Verf.*



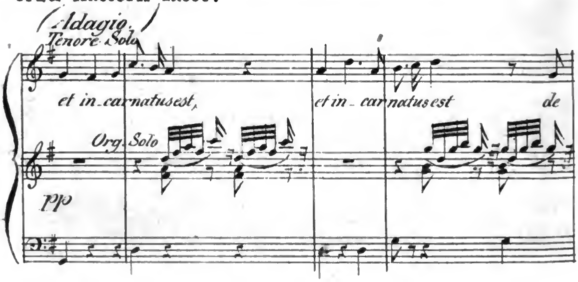
oder in seiner *d*-moll-Messe Nr. 3 folgendermasen:

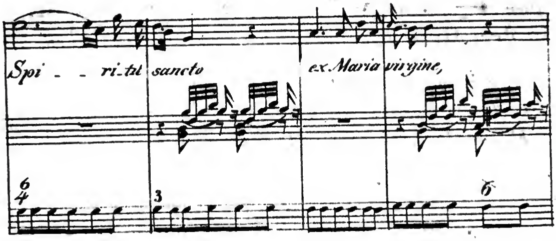


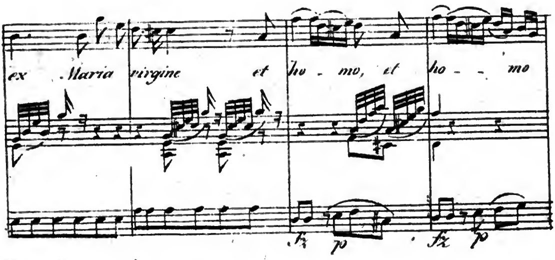




nicht, wenn er, in der Messe Nr. 4, beim *Incarnatus est*, den h. Geist folgendermasen über der Jungfrau flattern lässt:







nicht, wenn er bei

venturus est, judicare vivos et mortuos	er wird kommen, Lebende und Todte zu richten

und bei

expecto resurrectionem mortuorum	ich glaube an die Auferstehung der Todten

grade das Wort *mortuos*, Todte, durch schauerige Betonung auszeichnet, und bei

descendit de coelis	stieg herab vom Himmel

auch mit seinen Noten abwärts, bei'm

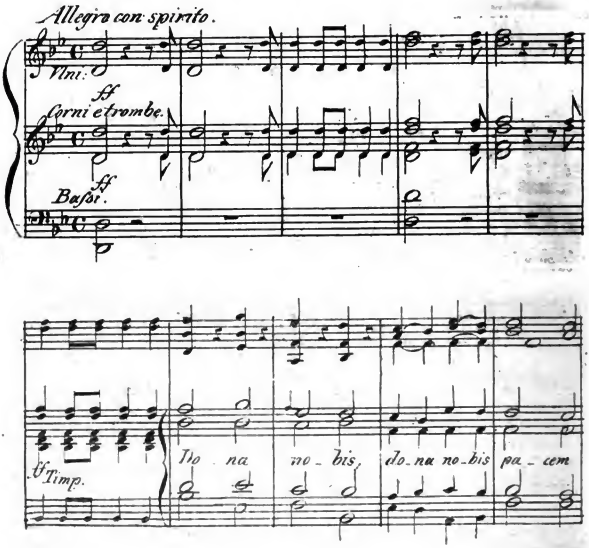
et resurrexit	und wieder auferstand

aber wieder aufwärts steigt, (vorstehend S. 133—148.) — nicht wenn er, in seiner Messe Nr. 6, in dem Gebete

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, — dona nobis pacem!

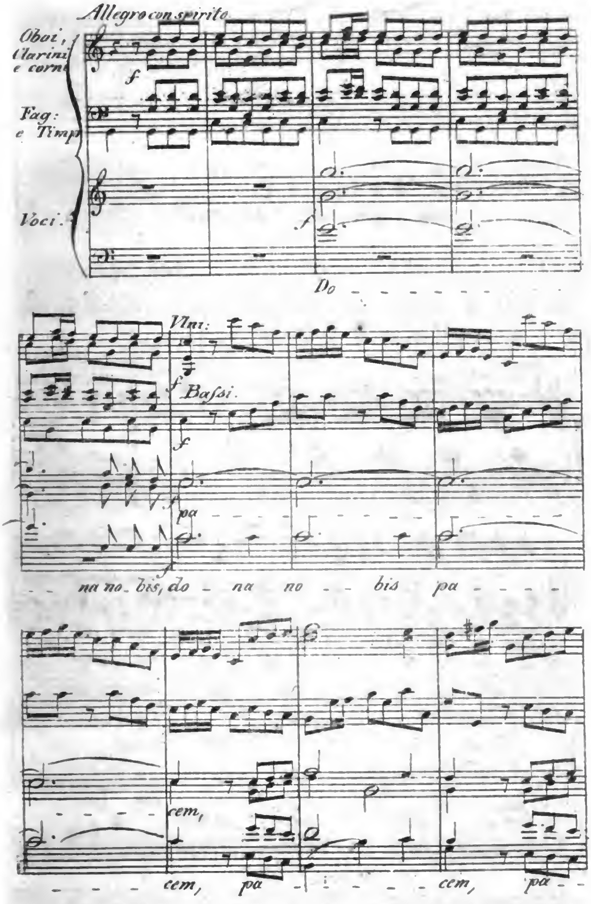
Lamm Gottes, das der Welt Sünden trägt, erbarme dich unser, — gieb uns Frieden!

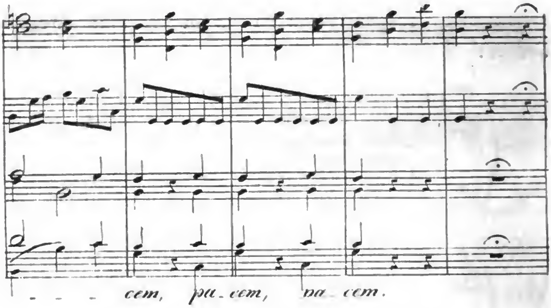
in folgendem Tone zum Lamme fleht:



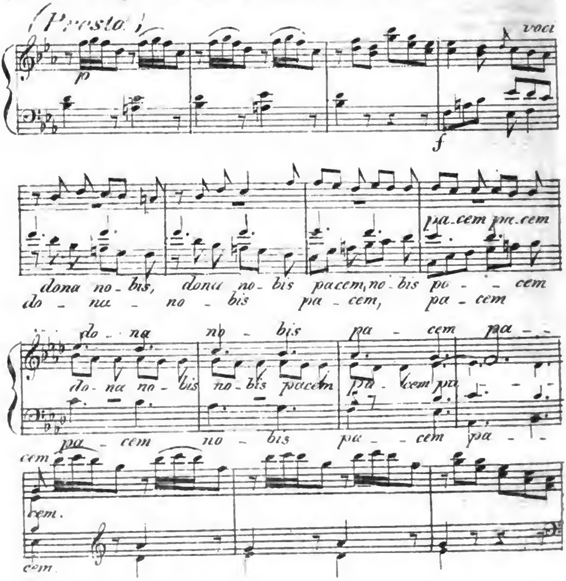
auch nicht, wenn er in der Messe Nr. 2, (nach vielem, tambourartigem Paukengetrommel und ähnlichem Trompetengeschmetter,) endlich in einer förmlichen Fanfarre mit möglichstem Lärm von

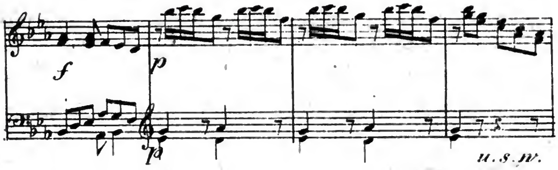
Pauken, Trompeten, *C*-Clarinetten und anderem Lärmzeug folgendermasen zum Lamm Gottes seufzt:

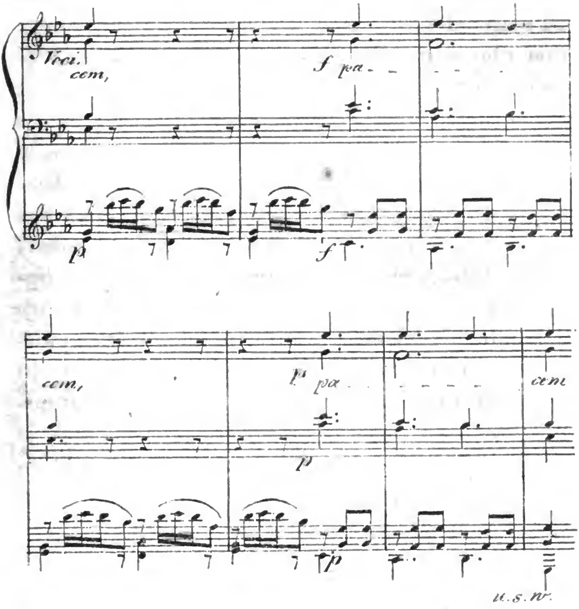




und in einer anderen Messe (mit obligater Orgel) demselben Texte die Melodie eines wirbelnden, ja fast ausgelassenen Walzers verleiht:







Man sage auch nicht, jene Messe Nr. 2 sei ja von Haydn als *In tempore belli* bezeichnet, und dadurch sei die Anwendung von Nachahmungen militärischen Getrommels und von Pauken- und Trom-

petenlärm hier gerechtfertigt, zumal da hier vom Frieden die Rede sei, über den man sich ja wohl mit Pauken und Trompetenklang zu freuen pflege; — man sage nicht auf ähnliche Weise zur Rechtfertigung des Walzers, das sei eben auch wieder so ein „aus„gelassener Volksjubel" über die seligen Freuden des ewigen Friedens im Himmelreich; — man wage es nicht, unsern herrlichen Haydn auf solche Weise zu entschuldigen; denn solche Vertheidigung hiesse ihm die schimpfliche Absurdität schuld geben, er habe, dort beim Pauken- und Trompetenklang, nicht allein unter dem Frieden des göttlichen Lammes nur einen irdischen Friedensschluss zu denken gewusst, sondern überdies wissentlich den Anachronismus begangen, dem Gebet um Frieden das Friedens-*Te Deum* voran zu schicken, — hier aber, beim Walzer, sich die Freuden der ewigen Seligkeit als einen *thé dansant* vorgestellt, wo etwa die heil. Apostel und Märtirer mit der heiligen Ursula und ihren 11000 Jungfrauen sich einmal recht loslassen in schwirrenden Schleifern und Hopswalzern. — Solche Entschuldigungen sind ja wohl Frevel gegen unsern grossen Tondichter, und weit eher, als wir ihm so absurde Intentionen zutrauen und unterschieben dürfen, wollen wir uns begnügen, zu denken, er habe — sich eben auch einmal vergessen und, vielleicht von Arbeit ermüdet, oder auf Beendigung gedrängt, wie es nun mitunter zu gehen pflegt, hingeschrieben ohne viel zu bedenken und zu überlegen was eben aus der Feder geflossen. *Quandoque bonus dormitat Homerus.*

Über
die Echtheit des
Mozartschen Requiem.

Von

Gottfried Weber.

Von allen Werken unsers herrlichen Mozart, genieset kaum irgend Eines so allgemeine, so vergötternde Anbetung, als sein *Requiem.*

Dies ist aber eigentlich sehr auffallend, und beinah wunderlich zu nennen, indem grade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, — ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist.

Diese Äusserung wird, ich zweifle gar nicht, allgemein auffallen, weil die Thatsache, ich weiss es wohl, allgemein gleichsam vergessen ist. Sie ist indessen erheblich genug, um die Mühe zu lohnen, der Wahrheit zur Steuer, wieder in Erinnerung gebracht zu werden, zumal da sie sich völlig geschichtlich nachweisen lässt.

Dieses ist der Gegenstand der gegenwärtigen Betrachtungen.

Die Entstehungsgeschichte des Werkes selbst ist mit einem gewissen mystischen, beinah romantesken Dunkel durchwebt. Von höchst ehrenwerthen und völlig glaubwürdigen Schrift-

stellern, namentlich Fr. Rochlitz,*) und E. L. Gerber **), wird uns jedoch Folgendes als historisch wahr ***) berichtet.

Ein Unbekannter, würdigen Ansehens, lässt sich bei Mozart melden, ersucht ihn, ihm ein *Requiem* zu componiren, für eine, gleichfalls ungenannte, unendlich theure Person, legt ihm hundert Ducaten Honorar gleich auf den Tisch und verschwindet spurlos. Mozart, von der geheimnisvollen Erscheinung tief ergriffen und angeregt, fängt sogleich die Arbeit an. Mit jedem Tacte scheint sein Interesse daran zu steigen; er schreibt Tag und Nacht und, allen Warnungen der, um seine schon höchst wankende Gesundheit und seinen ohnehin nur zu sehr überreizten Nervenzustand besorgten Freunde und Angehörigen

---

*) Aus Mozarts Leben, von Friedr. Rochlitz, in der Leipziger Allg. Mus. Ztg. I. Jahrg. Nr. 2 v. 10. Oct. 1798, S. 17, 149 u. 177.

**) Neues histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler 1813, 3. Bd. S. 480.

***) Wie ernst namentlich F. Rochlitz es mit der historischen Wahrheit seiner Nachrichten hält, spreche ich am besten mit seinen eigenen Worten aus. „Da-„mit aber," so schreibt er a. angef. O., S. 19., „Da-„mit aber das Autoritäten in solchem Falle „nicht mit Unrecht liebende Publikum für die Wahr-„heit meiner Erzählungen so viel Bürgschaft er-„halte, als ich zu geben im Stande bin .... so „unterzeichne ich mich mit meinem Namen, und er-„wähne dabey, dass ich .... späterhin seiner Gat-„tin und verschiedener vertrauter Freunde Mo-„zarts — persönliche Bekanntschaft machte, mit „ihnen über den damals schon Verstorbenen oft „und ausführlich genug sprach, und mir alles, was „ich von ihm wusste, bestätigen, berichtigen oder „widerlegen liess." *Friedrich Rochlitz.*

zu Trotz, mit so unausgesetzter Anstrengung, dass er mehrmal über dem Arbeiten in Ohnmacht sinkt.

Ein Ruf nach Prag, um zur Krönungs-Feier Leopolds die Oper *la Clemenza di Tito* zu schreiben, unterbricht endlich die Ausführung der *Requiem*-Composition. Kränklich reiset er dorthin ab, und nicht gebessert kommt er nach Wien zurück, um mit unwiderstehlichem Drange an dem *Requiem* fortzuarbeiten, von welchem er ahnend fest behauptet, er schreibe damit seinen eigenen Grabgesang. — Der Unbekannte erscheint wieder, vernimmt, das Werk sei noch nicht beendigt: „Die Arbeit“ sagt Mozart, „ist mir selbst „immer interessanter geworden; ich führe sie viel „weiter aus, als ich erst wollte.“ Zufrieden legt der Unbekannte ihm das Honorar von 100 Ducaten unbegehrt zum zweitenmal auf den Tisch, und entfernt sich wie das vorigemal; die, um ihn zu beobachten, ihm nachgesendeten Leute vermögen nicht, ihn auszukundschaften und verlieren seine Spur. Mozart setzt sich nun noch ernstlicher als zuvor an die Arbeit, und noch vor Ablauf von vier Wochen ist er fertig, aber auch — entschlummert.

So berichtet uns Rochlitz den Hergang; und mit ihm im Wesentlichen ganz übereinstimmend auch der ehrenwerthe Gerber a. angef. O., nur mit dem Zusatze, dass, gleich nach des Tondichters Tode, der Unbekannte sich wieder meldete, das Werk abzuholen, und es „unvollendet“ empfing. „Man sagt,“ setzt Gerber hinzu, „Herr „Capellmeister Süssmayer habe nach der Zeit die

„Instrumente, da wo sie noch fehlten, hinzuge-„setzt, so wie das Werk nun in unsern Händen „ist.“

In der That hat es die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung im Jahre 1800 in Partitur herausgegeben, und das dem Drucke dieser Auflage zu Grunde liegende Manuscript aus der Hand und Feder des genannten Hrn. Süssmayer empfangen, wie dies aus einem Briefe dieses letzteren an die Herren Breitkopf und Härtel hervorgeht, welchen dieselben durch das Organ ihrer Allg. Musikal. Ztg., IV. Jahrgang Nr. 1. v. 1. Oct. 1801., S. 2, bekannt machten, und welchen ich, seiner Wichtigkeit wegen, hier wörtlich wieder abdrucken lasse.

Wien 8. Sept. 1800.

„Mozarts Komposition ist so einzig, und ich getraue mir „zu behaupten, für den grössten Theil der lebenden Ton-„setzer so unerreichbar, dass jeder Nachahmer, besonders „mit untergeschobener Arbeit, noch schlimmer wegkommen „würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmück-„te. Dass die Endigung des *Requiem*, welches unsern Brief-„wechsel veranlasste, mir anvertrauet wurde, kam auf fol-„gende Weise. Die Wittwe Mozart konnte wohl voraus-„sehen, die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden ge-„sucht werden; der Tod überraschte ihn, während er an „diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werks „wurde also mehrern Meistern übertragen; einige davon „konnten wegen Geschäfte sich dieser Arbeit nicht unter-„ziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem „Talente M.s kompromittiren. Endlich kam dieses Ge-„schäfte an mich, weil man wusste, dass ich noch bey „Lebzeiten M.s die schon in Musik gesetzten Stücke öf-„ters mit ihm durchgespielt und gesungen, dass er sich

„mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft „besprochen und mir den Gang und die Gründe seiner „Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünschen, dass es mir geglückt haben möge, wenigstens so „gearbeitet zu haben, dass Kenner n o c h h i n u n d w i e„d e r e i n i g e S p u r e n seiner unvergesslichen Lehren „darin finden können. Zu dem *Requiem* sammt *Kyrie* — „*Dies irae* — *Domine Jesu Christe* — hat M. die 4 Sing„stimmen und den Grundbass sammt der Bezifferung „ganz vollendet; zu der Instrumentirung aber nur hin „und wieder das *Motivum* angezeigt. Im *Dies irae* war „sein letzter Vers — *qua resurget ex favilla*, und seine „Arbeit war die nämliche, wie in den ersten Stücken. „Von dem Verse an — *judicandus homo reus* etc., ist „das *Dies irae*, das *Sanctus*, *Benedictus* — und *Agnus Dei* „ganz neu von mir verfertiget; nur habe ich mir er„laubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, „die Fuge des *Kyrie* bey dem Verse — *cum Sanctis* etc. „zu wiederholen.“ *)

---

*) Diese Angabe der Numern, zu welchen sich Mozart'sche Mspte. vorgefunden, ist nicht ganz und gar deutlich und genau bestimmt, namentlich ob hier unter dem *Dies irae* der ganze zweite Haupttheil oder nur der erste Satz desselben verstanden werde, und eben so ob unter dem *Domine* auch das *Hostias*.

Bei genauer Zusammenstellung findet man jedoch, dass der Sinn des Briefes eigentlich dahin geht: die Mozart'schen Entwürfe der Singstimmen haben enthalten I.) vom ersten Haupttheile, dem „*Requiem*“, das *Requiem* und das *Kyrie*, also den ganzen ersten Haupttheil; II.) vom zweiten Haupttheile, dem „*Dies irae*“, den ersten Satz *Dies irae* (in der Partitur Nr. 2), das *Tuba mirum*, (Nr. 3) das *Rex*, (Nr. 4), das *Recordare*, (Nr. 5), das *Confutatis*, (Nr. 6), und das *Lacrimosa* (Nr. 7), dieses jedoch nur bis zum 8. Tacte; III.) vom dritten Satze, dem „*Domine*“, das *Domine* (Nr. 8) und, so kann man es wenigstens verstehen, — auch das *Hostias* (Nr. 9); — IV.) vom vierten Hauptsatze dem „*Sanctus*“, gar nichts, und V.) auch nichts vom fünften, dem „*Agnus Dei*“, dessen zweite Hälfte jedoch eine blose Wiederholung der zweiten Hälfte der Nr. I. ist. *A. d. Vf.*

Hier haben wir nun freilich drei ziemlich von einander abweichende Erzählungen, deren Verschiedenheit schwer aufzulösen scheint. Nach Gerber wurde das Werk nach Mozarts Tode dem Unbekannten abgeliefert, (welchem auch weder Rochlitz noch Süssmayer widersprechen.) Da nun aber der Unbekannte noch bis auf den heutigen Tag unbekannt und unentdeckt geblieben ist, von wem hat dann Süssmayer die Partitur erhalten? — und wenn es wahr ist, dass, wie Rochlitz berichtet, Mozart seinen Schwanengesang, (also alle fünf Sätze: *Requiem*, *Dies irae*, *Domine*, *Sanctus*, *Agnus Dei*,) fertig hinterlassen hat, — oder wenn es, nach Gerber, wahr ist, dass demselben nur Instrumentation fehlte, so scheint die Notiz unwahr, dass Süssmayer nur den ersten Satz („*Requiem*") die Hälfte des zweiten („*Dies irae*") und des dritten, („*Domine*") von Mozart hinterlassen vorgefunden, und daraus erst von ihm, Süssmayer, das *Requiem* so wie wir es besitzen, angefertigt worden.

Es ist aber nicht zu verkennen, dass diese letztere Angabe allerdings ein ziemlich entscheidendes Übergewicht schon durch den Umstand gewinnt, dass die B. und Härtel'sche Verlaghandlung, welche doch gewiss ein Interesse dafür hatte, ihr Verlagswerk für so echt wie möglich auszugeben, die Sache durch das Organ der in ihrem eigenen Verlage erscheinenden A. Mus. Zeitung bekannt macht, indem sie sogar den Brief ihres Autors, des H. Süssmayer hergiebt, um zugleich mit der Anzeige

des Erscheinens der von Süssmayer erhaltenen Partitur, abgedruckt zu werden: eine Offenheit und Unbefangenheit, welche für die genannte Verlaghandlung eben so rühmenswerth ist, als die Bescheidenheit, mit welcher Süssmayer in seinem Briefe gleichsam die Möglichkeit abzulehnen scheint, das von ihm ergänzte Werk als echt aus Mozarts Feder unterzuschieben.

Nach all diesen Betrachtungen ist also die Echtheit des Werkes, um das Allerwenigste zu sagen, höchst verdächtig, und die Wahrheit, dass der grösste Theil desselben nicht von Mozart, sondern von Süssmayer herrühre, höchst glaublich.

Sie wird aber noch glaubhafter, und unverdächtiger, wenn sich sogar der **Widerspruch, in welchem sie gegen die Berichte Gerbers und Rochlitzens steht, beseitigen lässt; und dieses geht in der That gar wohl an.** Die ganze Sache lässt sich auf eine Art erklären, nach welcher die Angaben der ebengenannten beiden Schriftsteller so wohl, als auch die des Hrn. Süssmayer, nebeneinander als wahr bestehen können, und als nur scheinbar in Widerspruch stehend erscheinen: und ist eine solche Erklärungsart möglich, so wird man derselben ebendarum ohne Zweifel die höchste Wahrscheinlichkeit zugestehen, weil sie mit der Angabe aller drei im Einklange steht.

Wir können nämlich ganz wohl mit Rochlitz annehmen, dass Mozart vor seinem Tode seinen

Schwanengesang wirklich ganz, — (oder vielleicht bis auf Kleinigkeiten) beendigt hatte. Wir können ferner mit Gerber annehmen, dass, nach Mozarts Tode das, ganz oder bis auf Kleinigkeiten fertige Manuscript des Werkes dem Unbekannten ausgeliefert worden. Weiter nehmen wir als bekannt an, dass der Unbekannte nicht entdeckt worden, und das ihm eingehändigte Originalmanuscript nicht wieder an's Tageslicht gekommen ist, — was ja auch noch nie Jemand behauptet hat.

So war und blieb also das unschätzbare Kleinod spurlos verloren.

Nun ist es aber allbekannt, dass ein Verfasser eines ausgedehnten Werkes, bevor er das Manuscript desselben ordentlich und ausführlich zu Papier bringt, sich erst flüchtige Entwürfe, gleichsam erste Umrisse, oder Skizzen hinzuwerfen, sogenannte Ebauchen, Croquis zu entwerfen pflegt. — Namentlich bei Vocal-Compositionen schreibt man stellenweis auch wohl die vier Singstimmen auf zwei oder auch mehr Zeilen vollständig erst in's Brouillon, und lässt dieselben dann partiturmässig abschreiben, um hernach erst in die vom Copisten leergelassenen Zeilen die Instrumentation auszuführen: kurz man macht, vor dem ausgeführten Ausarbeiten der vollständigen Partitur, nach Umständen, Bedürfnis und Bequemlichkeit, Skizzen und sonstige Vorarbeiten der verschiedensten Art und Gestalt.

Solche unter Mozarts Papieren, vielleicht unter andern Papierschnittseln, zurückgebliebenen Skiz-

zen *) waren ohne Zweifel das, was aus seinem Nachlasse von seiner Wittwe dem Herrn Süssmayer übergeben wurde, und woraus dieser dasjenige *Requiem*, was wir dermal besitzen, anfertigte.

Durch diese Erklärungsart löset sich nicht allein, wie man sieht, der anscheinende Widerspruch der Angabe Süssmayers mit der Rochlitz'schen, und dieser Letzteren mit der des wahrheitliebenden Gerber, sondern es löset sich auch zugleich das Räthsel, wie es wohl zugegangen sein könne, dass das *Requiem* dem Unbekannten ausgehändigt, und doch noch von Süssmayer unter Mozarts Papieren vorgefunden worden: dies Alles giebt uns die beinah evidente Gewissheit, dass das eigentliche fertige oder nächstfertige Manuscript dem Unbekannten, — späterhin aber dem Hrn. Süssmayer die zurückgebliebenen Brouillons, leider jedoch nur von einigen Numern, eingehändigt worden; — wodurch wir denn freilich nun, statt des vorhin erwähnten, höchst gegründeten Verdachtes gegen die Echtheit des bekannt gewordenen *Requiem*, die traurige, aber kaum mehr zu bezweifeln-

*) Ich verkenne es wahrlich nicht, dass Mozart der Mann dazu war, eine ganze Symphonie aus dem Stegreife gleich in reine Partitur hinzuschreiben und, wie bekannt, zum Spass, mit der zweiten Hornstimme anzufangen; und ich selbst habe von solcher technischen Fertigkeit des grossen Tondichters schon in diesen Blättern einen Beweis mitgetheilt (*Cäc.* 1. Bd. 2. Heft. S. 180); allein dass er auch grosse, tief ernsthafte Werke wie das hier befragliche jederzeit ohne solche Vorentwürfe hingeschrieben habe, ist nicht nur ungewiss, sondern höchst unwahrscheinlich.
Anm. d. Vf.

de Gewissheit erlangen, dass letzteres, ganz so wie Süssmayers Brief an die Verlaghandlung besagt, grösstentheils seine, und kein einziges Stück rein Mozarts Arbeit ist, das echte von Mozart geschriebene *Requiem* aber nicht — wenigstens bis jetzo noch nicht — an's Tageslicht gekommen ist.

Auch noch Nebenumstände treffen mit dieser Überzeugung zusammen.

Für's Erste schon der, dass, nach den uns vorliegenden, aus Mittheilungen seiner hinterlassenen Angehörigen und Freunde geschöpften Berichten, Mozart geraume Zeit vor seiner Prager Reise, und nach derselben noch weiter volle vier Wochen lang, an dem *Requiem* schrieb, und zwar mit wahrhaft überspannter, Tag und Nacht anhaltender Anstrengung (vorstehend S. 206 u. f.). — Wie sollte man nun aber glauben, dass er, dessen fast beispiellose Geübtheit und Gewandtheit im Niederschreiben seiner Ideen weltbekannt ist, durch mehr als einmonatliche, höchst anhaltende, angestrengte Arbeit, mehr nicht sollte zu Stande gebracht haben, als — ein Paar so höchst fragmentarische Brouillons zweier und einer halben Numer? — — Diese vorgefundenen Fragmente waren also höchst zuverlässig nicht das ganze Erzeugnis so langer Arbeit, sondern offenbar nur Fetzen der abgelegten Eihaut des ausgeflogenen Adlerkindes. —

Ferner: Schon bei der Bekanntmachung des Süssmayer'schen Briefes in der Leipz. M. Z. äus-

sert der Mittheiler dieses letzteren sein Befremden darüber, dass, dem Süssmayer'schen Briefe zufolge, in den darin erwähnten Mozart'schen Brouillons der Bass generalbassmässig beziffert sei, da er, Referent, doch „unter der sehr bedeutenden Anzahl „Mozart'scher Handschriften, welche ihm zu Ge„sichte kamen, keine einzige mit einem bezif„ferten Basse fand." — Auch diese Bemerkuug nehme ich sehr gerne *) als wahr und richtig an: ist sie es aber, so enthält sie noch einen neuen Beweis mehr, dass die dem Hrn. Süssmayer vorgelegenen Blätter nicht das eigentliche Manuscript des Werkes waren, sondern nur Skizzen, bei deren flüchtigem Hinwerfen auf's Papier man sich, der Kürze halber und gleichsam als Abbreviatur, gar füglich und häufig solcher Ziffern statt ausführlicher Notirung bedient, welche man dann beim Niederschreiben der vollständigen Partitur in Noten aussetzt, und hier die alsdann überflüssigen Ziffern billig weglässt. **)

Im höchsten Grade interessant wär' es übrigens, die ofterwähnten Mozart'schen Notenblätter, nach welchen Süssmayer gearbeitet hat, in Urschrift zu sehen, aus welchen sich die Sache nicht nur im Ganzen augenfällig darlegen, sondern auch insbesondere zu ersehen sein würde, was von Mozart, was aus Süssmayers Feder herrührt. Es ist höchst unver-

---

*) Vgl. m. Theor. d. Tonsetzk. 2. Aufl. 4. Bd. S. 125 u. 133. *A. d. Vf.*

**) Vgl. a. angef. O. S. 127.

antwortlich, wenn diese Mozart'schen Original-Schriftblätter nicht öffentlich bekannt werden, da unter allen Blättern und Blättchen seiner Hand, welche hier und da aufbewahrt werden und als theure Reliquien cursiren, keines merkwürdiger, keines eine historisch und artistisch wichtigere Urkunde ist, als grade diese; und es ist, ich mögte sagen, heilige Pflicht des Inhabers jener Blätter, nicht allein öffentlich anzuzeigen, dass und wo sie zur Einsicht bereit liegen, sondern der Welt auch ein völlig treues *facsimile* derselben zu schenken, — dessen Verbreitung die Redaction der *Cäcilia* sicherlich als eines ihrer höchsten Verdienste um die Kunst und Kunstgeschichte übernehmen *) würde.

Endlich aber findet man, bei unbefangener Betrachtung des Werkes, so wie wir es aus Süssmayers Händen dermal besitzen, a u c h i n i h m s e l b s t meines Erachtens nicht undeutliche Beweise für die Wahrheit, dass Vieles darin nicht von unserm Mozart herrühren kann, und weit eher von Süssmayer, wie dieser selbst es sagt, herrühren mag.

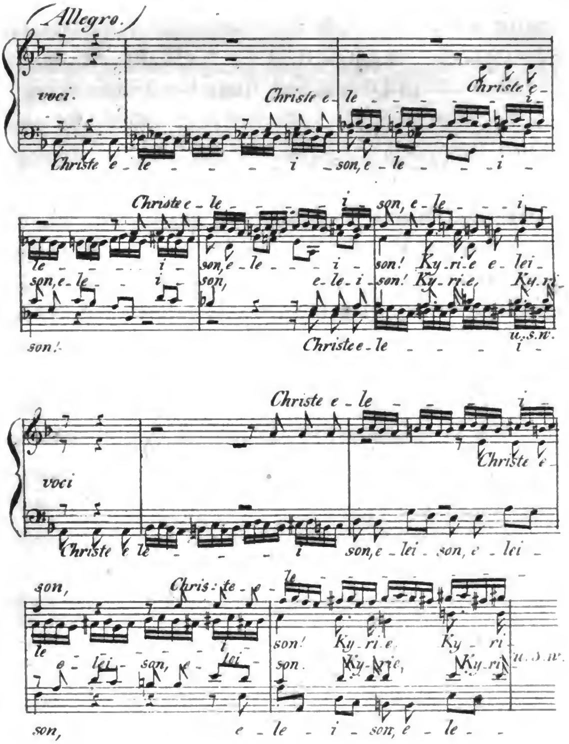
So würde es mir z. B. wehe thun, glauben zu müssen, Mozart sei es gewesen, der den Chor-Singstimmen Gurgeleien der Art wie folgende aufbürden mögen: **)

---

*) und die Verlaghandlung derselben auf Verlangen mit Vergnügen honoriren

B. Schott's Söhne.

**) Partitur 1. Aufl. S. 24 letzter T. und ff. — und S. 27 T. 3 u. ff. 2. Aufl. S. 17 T. 4 ff. und S. 19 T.

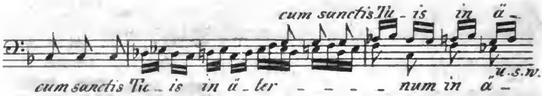


und eben so im *Cum sanctis*: *)

4 ff. Clavierausz., b. André 1. und 2. Aufl. S. 8 T. 4 ff. — und S. 9. T. 3 ff.; Clav. Ausz. b. Simrock S. 8 T. 6 ff. u. S. 9 T. 5 ff.

Anm. d. Vf.

*) Part. 1. Aufl. S. 174 T. 2 u. ff. u. S. 177 T. 1. u. ff. — 2. Aufl. S. 124 T. 4 ff. u. S. 127 T. 1 ff. — Clav. Ausz. André S. 58 T. 4 ff. und S. 59 T. 3 ff. Simr. S. 56 T. 2 ff. u. S. 57 T. 3 ff.

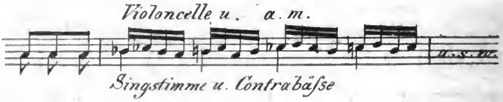


Zetter und Mordjo würden alle Sänger und Beurtheiler schreien, wenn unter einem anderen als Mozarts ehrfurchtgebietendem Namen, etwa unter eines Rossini oder ähnlichem Namen, solche wilde *gorgheggj*, und noch gar in einem *Kyrie*, ausgeboten werden wollten. *) —

Eben so mögte ich bei Weitem lieber dem Hrn. Süssmayer als unserm Mozart die Ehre gönnen, im *Tuba mirum*, nach dem Posaunensolo, **) die furchtbar schauerliche Betrachtung des Rufes zum

---

*) Vielleicht erklärt sich der Übelstand daraus, dass diese in Mozarts Brouillon vorgefundenen Passagen für Instrumental-Zwischenspiele bestimmt waren — oder die Singstimmen vielleicht, während die Instrumente in den kraussverbrämten chromatischen Schlangengängen wühlten, ihrerseit blos in Viertelnoten hatten einherschreiten sollen, etwa folgendermasen:



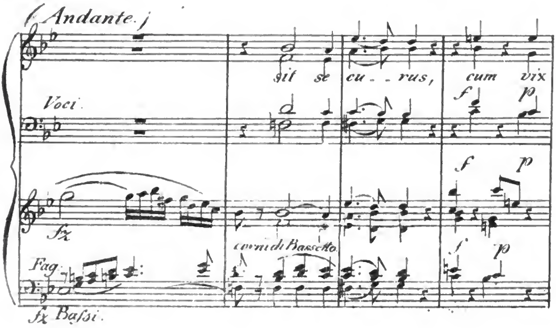
Anm. d. Vf.

**) Ob auch wohl dieses von Mozart, und nicht vielmehr von Süssmayer herrührt? —
Da in den von Süssmayer benutzten Blättchen keine Instrumente angezeigt waren, so muss man natürlich auch Süssmayer für den Erfinder dieses Tonbildes erkennen. *A. d. Vf.*

Gerichte der Lebenden und der Todten mit Melodieen folgender Gattung ausgedrückt zu haben, *)

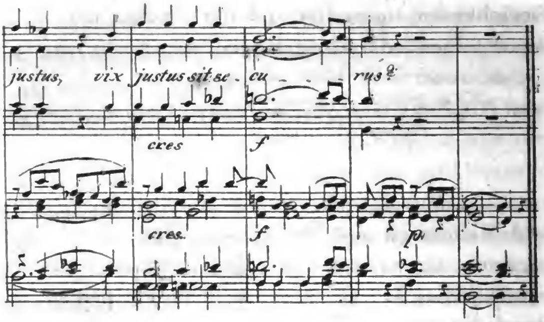
und überhaupt das ganze, in seinen Grundzügen so grossartig ernste Tonstück, mitunter durch so versüsslichende Anklänge entmannt, namentlich durch die wundersüss schmelzenden Zwischenspiele der ersten Violine mit begleitenden Blasinstrumenten und das mild beruhigende Schluss- und Nachspiel bei der beunruhigenden Betrachtung

Quid sum, miser tunc dicturus, Quem patronum rogaturus, Quum vix justus sit securus? **)	Was werd' ich Elender dann sagen, wo einen Fürsprecher finden, da kaum der Gerechte bestehen wird.



*) Partit. 1. Aufl. S. 44 T. 1 ff. 2. Aufl. S. 31 T. 8 ff. Clav. Ausz. André S. 14 Nr. 3. T. 8 ff. Simrock S. 14. T. 8.

**) Partit. 1. Aufl. S. 51 T. 4 ff. — 2. Aufl. S. 34 T. 7. — Clav. A. André S. 16 T. 5 ff. Simrock S. 15 T. 21 ff.



Himmel! wenn das wieder ein Anderer gethan hätte, nicht unter oder neben Mozarts Namen!!! — Aber da sitzt unsere musikalische Welt, im Concertsal wie in der Kirche, und mögte ja vergehen und zerfliessen vor süssem Wohlbehagen über das anmuthig schmelzende Tonspiel bei den Schauerworten, (die sie nur, wir denken's zu ihrer Ehre, grösstentheils nicht versteht,) — und lässt sich's auch nicht von ferne träumen, dass der herrliche Mozart sich gewiss knirschend im Grabe herumdreht, wenn er es hört, wie seine grosse tiefe Conception uns in solchen Tönen geboten wird, und dass man diese als die seinigen hinnimmt.

Eben so wenig kann ich mich entschliessen, beim *Confutatis* unserm Mozart die vorliegende, die Niederträchtigkeit des Textes *) so recht *con amore* heraushebende Behandlung zuzutrauen, erst das wild hetzende *Unisono* der gesammten Masse aller Bogen-

*) Vorstehend S. 107. *A. d. Vf.*

instrumente, ordentlich um den Weltrichter recht anzutreiben, die vermaledeite Sündercanaille nur gleich recht weit hineinzuschleudern in den tiefsten Abgrund der Hölle, um dann — ihn, den Sänger, zu den lieben Gebenedeiten zu berufen, welches letztere die im abstechendsten Contraste wundersüsslich eintretenden Flöten nur gar zu treulich schmeichlerisch und kriechend ausdrücken. Wenigstens im höchsten Grade unwahrscheinlich ist es mir, dass Mozart, der so edel aufzufassen verstund, dessen ganzes Innere so herrlich und gross, und einer solchen, ich mögte sagen, ohrenbläserischen, selbstsüchtigen Idee so gradezu entgegengesetzt gewesen sein muss, der, hätte er sich im Leben vom lieben Gott eine Gnade zu erbitten gehabt, sicherlich weit eher Heil für die gesammte Menschheit erbeten und vielleicht grade nur sich dabei vergessen, als sich eine Gnade auf Kosten der Sünder erfleht haben würde, — dass Mozart, sag' ich, solche Behandlung beabsichtet haben könne, ist mir wenigstens im höchsten Grade unwahrscheinlich. Wie, und in wiefern er es anders beabsichtete, lässt sich freilich nicht errathen, und wird unausgemacht bleiben müssen, bis dereinst einmal das echte Manuscript an's Tageslicht kommt. — Denn wer mag es einem bekritzelten Brouillonblättchen ansehen, was und wie der Meister es damit gemeint, wie, und wie vielleicht ganz anders er es auszuführen gedachte, als es hier auf dem Brouillon aussieht, in welches er natürlicherweise gar vieles Wesentliche, welches für ihn sich von selbst versteht, sich gar nicht einzeich-

nete, — oder was er bei der Ausführung auch wohl ziemlich anders zu machen gedachte als er es im ersten Augenblicke niedergekritzelt. — Ja, wer weiss es nicht, wie unendlich viel oft schon von einem blosen *Piano*, einem *Forte*, von der Wahl der Instrumentation, und tausend Dingen abhängt, die der Tondichter oft erst ganz am Ende seiner Arbeit hinzufügt. — Wer weiss es nicht, wie unendlich, durch Vernachlässigung oder gar Veränderung solcher Dinge, ein Tonwerk oft, und, selbst sinnentstellend, verändert und zu Grunde gerichtet, oder doch unverantwortlich verunstaltet werden kann? — Wer erinnert sich nicht der Anekdote von Mozarts laut auffahrendem Unwillen, als man ihm einmal, bei Pedrillo's? Ariette, „Nur ein feiger Tropf verzagt" dis statt d (doch weder Harmonie- noch sinnwidrig) geschrieben hatte: — was aber mögte er wohl zu der vorliegenden Ausführung seiner Croqui's sagen? — und was vollends dazu, dass man sogar gemeinüblich solche Ausführung ihm selber zuschreibt.

Eben so mag ich auch überaus gerne Süssmayern die Ehre lassen, das „*quam olim*" zu einer, wie sie oft gerühmt wird, höchst gründlich durchgeführten Fuge verarbeitet, und nicht Ein-, sondern zweimal vorgeführt zu haben. Niemand war wohl weniger als Mozart der Mann dazu, unnöthig breit und weitschweifig zu werden, zumal über blose Nebengedanken, oder gar die Regel zu vergessen, dass vernünftigerweise nur grade die ausgezeichnetesten Hauptideen des Gedich-

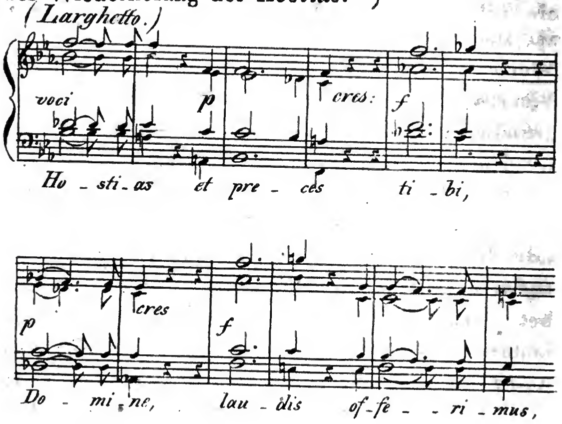
tes zu ausführlichen Fugen verarbeitet werden können. Nun betrachte man aber den Sinn des „*quam olim*“: Lass, — so wird zu Gott gebetet — lass den Engel Michael die Seelen der Verstorbenen zurückführen zum heiligen Lichte, welches du dem Abraham und seinem Geschlechte versprochen hast. (*Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.*) Nun führt Hr. Süssmayer, (von dem, seinem Briefe nach, dieses Stück ganz und allein herrührt,) grade die, eine blose Nebenbeziehung enthaltenden Worte:

quam olim Abrahae promisisti et semini ejus	welches du dem Abraham hast verheissen und seinem Geschlechte

in einem eigenen Fugensatze aus, worin diese, für sich allein nicht einmal einen Sinn bildenden Worte, nicht weniger als fünfunddreissig volle Vierviertelakte lang unaufhörlich wiederholt und grundhaft contrapunctisch durchgeführt werden: „welches du dem Abraham hast verheissen und „seinem Geschlechte, welches du dem Abraham „hast verheissen und seinem Geschlechte, welches „du dem Abraham hast verheissen“ und so fort *in infinitum*! — Aber nicht genug! Nach dem Gebete Nr. 9, „*Hostias*“, worin die Worte vorkommen: „*Fac eas, Domine, de morte tran-„sire ad vitam*“, (Lass sie, Herr, vom Tode zum Leben übergehen,) wird ganz dieselbe Fuge noch einmal angehängt „*Quam olim Abrahae*“ u. s. w. und wieder fünfunddreissig Vierviertel-tacte lang wörtlich vom Anfang bis an's Ende wie-

derholt. — „welches du dem Abraham hast verheis-„sen und seinem Geschlechte, welches du dem „Abraham“ u. s. f. — Man bedenke nun doch, um's Himmelswillen, wie —— Doch nein! beim Musikhören pflegt man ja nicht zu bedenken, sondern nur zu hören, mitunter auch nicht einmal so sehr die Musik selbst und ihre Bedeutung, als den Namen des Componisten, zumal wenn er Mozart heisst: — und auf den ist daher gut sündigen.

Eben so wenig mögte ich Mozarten das bedeutungslose, wirre Herumfahren aus der Höhe in die Tiefe, und aus der Tiefe wieder in die Höhe, und so weiter fort, und vom *Piano* zum *Forte* und wieder zum *Piano* u. s. w. zuschreiben, bei der Wiederholung des *Hostias.* *)



*) Part. 1. Aufl. S. 116 T. 7 und flgg. 2. Aufl. S. 81 T. 5 u. folg., Clav. A. b. André S. 38 T. 14 ff. b. Simrock S. 36, T. 14 ff.

Das vorstehend bemerklich Gemachte enthält wohl Belege genug zur Bestätigung der Wahrheit des Süssmayerschen Briefes: noch mehre Belege aufzusuchen und aufzuzählen, mögte am Ende gar für Tadelsucht gedeutet werden! *)

Nur dieses sei mir erlaubt noch zu erwähnen: Die, durch die Menge von Entstellungen und Verunstaltungen der Mozart'schen Ideen, immer noch und überall siegreich hindurchleuchtende, Tiefe eines grossen, herrlichen Gemüthes, welche uns nicht allein alle dem Mozart'schen Ideale geschlagenen Wunden und angehängte heterogene Embleme übersehen, sondern auch unsere ganze Generation die ganze Sache vergessen machte, als wäre sie gar nicht geschehen, und nie urkundlich bekannt geworden, diese grosse Mozartsche Conception scheint mir sogar nicht

*) Mögen die hier ausgesprochenen Ansichten und historischen Nachweisungen vielmehr als Vermittlerinnen eintreten zwischen Mozarts Künstlerruhm, und den harten Urtheilen welche mitunter auch von den geistreichsten Kunstfreunden gegen seine Kirchencompositionen überhaupt und insbesondere gegen dieses *Requiem* gefället werden, wie z. B. neuerlichst von dem Verfasser der Schrift: Über Reinheit der Tonkunst, nach dessen Urtheile Mozarts Kirchensachen, in ein rein verliebtes leidenschaftliches Wesen ausartend, ganz und gar das Gepräge der weltlichen, der gesuchtesten und also der recht gemeinen Oper tragen, (vergl. *Cäcil.* 3. Bd., Heft 9, S. 74) — und von Tieck in s. Phantasus: 1. Bd. S. 468: „Ich müsste ohne Gefühl seyn, wenn ich den wundersamen, reichen und tiefen Geist dieses Künstlers nicht ehren und lieben sollte, wenn ich mich nicht von seinen Werken hingerissen fühlte. Nur muss man mich kein *Requiem* von ihm wollen hören lassen" . . . *A. d. Vf.*

allein in denen Stücken noch unverkennbar hervorzuleuchten, von denen Süssmayer, seinem Briefe zufolge, Mozartsche Skizzen vorfand, sondern mitunter wohl auch noch in anderen Numern, welche, dem gedachten Briefe zufolge, Süssmayern ganz angehören, von denen man aber kaum glauben kann, dass so Etwas ganz in Süssmayers Garten gewachsen sein möge. Ich erinnere nur an den, man mögte sagen, des Allerhöchsten ganz würdigen Anfang des *Sanctus*, — nur an den Eintritt der Bässe mit dem unbeschreiblich wirkenden ♮c̄ bei „*Pleni*“ — dann an das wunderherrliche, kindlich fromme, und doch so edel erhabene *Benedictus*! — Sollte man da nicht in Versuchung gerathen, zu muthmasen, es möge sich unter den Brouillons hier und da immer doch noch ein Schnittselchen mehr gefunden haben, als in dem Briefe angegeben, — etwa auch noch ein ganz kleines Blättchen zum *Sanctus*, — eines zum *Benedictus*, — vielleicht auch noch ein bekritzeltes Papierstreifchen als Anfang zum *Agnus*, u. dgl. — Eben diese Muthmasung ist es wohl auch, welche schon der Mittheiler jenes Briefes a. angef. O. ohne Zweifel mit der etwas verblümteren Phrase aussprechen wollte, dass die bereits bekannten Kunstproducte des Hrn. Süssmayer die Behauptung eines wesentlicheren Antheils an diesem *Requiem* einer ziemlich strengen Kritik unterwerfen: — welche jener Herr Mittheiler nur aber anzustellen nicht für gut findet. — Ich glaube, sie vorstehend augenfällig genug geliefert, und auch urkundlich die Wahrheit bestätigt zu haben, welche die

Beschaffenheit des Werkes selbst, wie wir es jetzo besitzen, schon sprechend genug anzeigt, nämlich dass wir an demselben etwa ein Raphael'sches Gemälde haben, jedoch nur von Raphael untermalt, aber von einem seiner Schüler ausgeführt, — oder ein Bild, an dem ein späterer Maler die Augen, Nase, Ohren, Drapperie und noch vieles Andere, nach seiner Manier ausgemalt, — ein Göthe'sches Gedicht, jedoch von Göthe nur halb im Plan entworfen, von einem Anderen aber versificirt, — ein Trauerspiel, wozu der grosse Meister nur die Fabel und das Scenarium zum Theil entworfen, ein anderer aber hernach erst Beides ergänzt und das Ganze ausgeführt und dialogisirt hat, — einen herkulischen *Torso*, mit unecht angesetztem Kopf, Armen und Beinen; — wie himmelweit also entfernt, von dem was Mozart uns hatte geben wollen, — ja, was das Ärgste ist — uns bereits gegeben hatte, und nur nicht, — oder wenigstens bis jetzt noch nicht, in unsere Hände gekommen ist und vielleicht in irgend einem Winkel — wer weiss bei welchem misantropischen oder hypochondrischen Sonderlinge, oder gar verscharrt und verloren unter den Papieren seiner Hinterlassenschaft, in den Händen unwissender Erben, vergraben liegt, so dass unsere Hoffnung, es jemal an's Tageslicht treten zu sehen, wahrscheinlich eine vergebliche Hoffnung ist!!

Werde sie aber auch nie erfüllt, — oder will man die ganze Thatsache, dass das dem Unbekannten übergebene fertige Manuscript existirt habe, auch für unwahr halten, und also annehmen,

Mozart habe nie etwas mehr hinterlassen als die Brouillons, welche von Süssmayer zu seiner Arbeit zum Grunde gelegt worden; nun, so ist es auch dann, und also in jedem Falle, h ö c h s t traurig, dass wir von Mozarts Original-Arbeit nicht einmal so viel, wie vom Apollonius'schen Herkules, besitzen, nicht einmal dem *Torso*, nicht dasjenige rein, echt und ohne fremde Zuthat, was wir, der factischen Möglichkeit zufolge, wenigstens besitzen könnten und sollten, nicht einmal das, was von Mozarts Arbeit uns geblieben, nämlich seine Skizzen rein so, wie sie aus des Meisters Händen hervorgiengen! — Was würden wir sagen, wenn uns Einer den zum *Torso* verstümmelten Herkules nehmen, und dafür einen, nach Anleitung des *Torso* ausgeführten so betitelten Apollonius'schen Herkules geben wollte? Wohl würden wir, ist er selbst ein guter Bildner, eine solche Ausführung des Fragmentes zu einem der Idee des grossen griechischen Meisters möglichst nahe kommenden Ganzen, mit Dank von ihm annehmen, und gerne würden wir wohl die unschätzbare Original-Reliquie auf einige Zeit seinen Händen anvertrauen, um sein Standbild danach zu arbeiten: wie aber, wenn er dann uns nur diese seine Arbeit geben, den echten *Torso* aber uns vorenthalten wollte, wie Süssmayer mit Mozarts Original-Skizzen gethan?!

Ob dieses zu thun grade Süssmayers Absicht gewesen, ist freilich unbekannt: soviel aber ist gewiss, dass die fraglichen Skizzen jedenfalls noch nicht bekannt gemacht worden s i n d, wir also

den Mozartischen Original-*Torso* nicht, sondern nur die von Süssmayer versuchte Ausführung desselben besitzen; und dass es daher theure Pflicht jedes Kunstfreundes ist, zur unverbrüchlich treuen Bekanntmachung jener Original-Manuscripte auf jede ihm mögliche Art beizutragen; wozu die Hand zu bieten, eines der schönsten Verdienste der *Cäcilia* sein würde.

A n z e i g e n.

I. *W. A. Mozarti Missa pro defunctis Requiem.* W. A. Mozarts Seelenmesse, mit untergelegtem deutschem Texte. Neue Ausgabe, im Verlage der Br. u. Härtelschen Musikhandl.

II. *W. A. Mozarti Missa pro defunctis Requiem.* W. A. Mozarts Seelenmesse, im Clavierauszuge, mit untergelegtem deutschem Texte. Zweite Auflage, Offenbach bei André. Pr. 3 fl. 30 kr.

III. *W. A. Mozarti Missa pro defunctis Requiem.* W. A. Mozarts Seelenmesse, im Clavierauszuge, mit untergelegtem deutschem Texte. Bonn u. Cöln bei N. Simrock. Pr. 7 Fr. 50 C.

In welchem Grade die Theilnahme unseres kunstsinnigen Zeitalters für die Mozart'schen *disjecti membra poetae* sich fortwährend erhält, und sogar noch immer zuzunehmen scheint, beweiset die Frequenz immer wieder neuer Auflagen.

Obige Nr. I. ist ein im Wesentlichen ganz unveränderter Wiederabdruck der ersten Auflage, nur durch engere Haltung des Typendruckes auf eine geringere Bogenzahl zusammengedrängt.

Nr. II. ist eine unveränderte, steingedruckte zweite Auflage des in ebenderselben Officin früher in Zinnstich erschienenen Clavierauszuges, mit der ersten Auflage Seite für Seite und Zeile für Zeile zutreffend, und was Stich und Papier anbelangt, nicht übler, aber auch nicht besser als jene.

Nr. III. zeichnet sich durch die gewohnte Zierlichkeit und Deutlichkeit Simrockscher Ausgaben und schönes Papier sehr vortheilhaft aus. Nur bleibt zu wünschen übrig, dass bei künftigen Abdrücken der Platten der Text an denenjenigen sehr wenigen Stellen, wo er nicht unter allen vier Singstimmen steht, erst noch beigefügt werden möge. Es ist wahrhaft ärgerlich, dass der Stecher, um sich im Ganzen vielleicht kaum eine halbe Stunde Arbeit zu ersparen, dadurch das ganze Werk zum vierstimmigen Singen eben so unbrauchbar gemacht hat, als es die bisherigen Ausgaben gleichfalls sind.

Auch bei Schlesinger in Paris soll neuerlich ein Clavierauszug dieses Werkes erschienen sein. *GW.*

IV. *Huit Fugues pour l'Orgue ou Pianoforte, composées par Mariane *) Stecher. Oeuv. 7. Propriété des éditeurs. Mayence chez B. Schott fils etc. Seconde édition. Prix 1 fl. 24 kr.*

Die Fuge, namentlich die Instrumental-Fuge, ist die undankbarste Arbeit für den Komponisten, und die gewagteste für den Verleger. Wer nicht mit dem Wesen der Fuge vertrauet ist, dem wird das ewig wiederkehrende Thema wenig Vergnügen gewähren, da er seine Varianten nicht zu unterscheiden vermag. Deshalb ist auch solch ein Werk blos für den Eingeweihten, das heisst für Wenige.

Wir müssen deshalb den Herren Schott unsern Dank zollen, dass Sie durch den Ankauf des Stecherschen Fugenwerkes, das vorher in der Falterschen Officin zu München erschienen war, dasselbe der Vergessenheit entzogen haben. Möge es nun, durch seine Gediegenheit, Eingang finden bei der kleinen Zahl Sachverständiger, damit sein Werth, und der Verleger Eifer für die gute Sache anerkannt werden, damit wir demnächst von daher mehr Produkte dieser Art zu erhalten hoffen dürfen. *G. Grosheim.*

---

*) sollte heissen *Mariano.*

Die Tonkünstler.

Mozart.

Liebling der Musen du, der komischen, sanften, erhab'nen,
Hat dein Genius dir, Zauberer, Allmacht verliehn?

J. Seb. Bach.

Wer mit sicherem Schritt sich neue Bahnen eröffnet,
Vielen gefällt er zwar nicht, Kenner doch schätzen ihn hoch.

C. P. E. Bach.

Nicht den Vater in seinem Styl zu erreichen befürchtend,
Schufst du den eignen dir, würdevoll, kräftig und rein.

Gluck.

Wenn ein Riese mit Macht der Mode Ketten zersprenget,
Schreit die Beschränktheit laut, Ketten zu tragen bestimmt.

Händel.

Hallelujah sangen die Chöre der himmlischen Geister,
Als du mit deutscher Kraft einst den Messias besangst.

Haydn.

Mit hesperischer Fülle vereinst du ländliche Einfalt,
Grösse mit heiterm Humor, Kraft mit dem fröhlichsten Scherz.

Cherubini.

Schöpferisch bildet dein Geist in neuen romantischen Weisen
Charaktere, wie sie keiner zu malen verstand.

Zumsteeg.

Mancher Genuss ward uns durch dich, doch immer der Grösste,
Wenn du mit Hölty's Geist Lieder der Wehmuth uns sangst.

v. Beethoven.

Wie vom Felsengebürg' herstürmt der schäumende Waldstrom,
Zeigt sich dein hehrer Geist; minder gross wärst du noch schön.

Spontini.

Schüre nur, herrlicher Geist, und erhalte das heilige Feuer,
Denn so lange du singst, wahrlich, verlöschet es nicht.

A. Romberg.

Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango,
Klagen wir gleich um dich, lebt doch dein herrliches Werk.

R * * * i.

Auf Manieren pfropft er Manier, der manierliche Künstler,
Singet der Vater so, was muss man fürchten vom Sohn!

G. C. F. Lobedanz.

Für Orecchianten.

Das Beste, was sich zur Vertheidigung der blos und vorzugweis ohrgefälligen Musik sagen lässt, enthält ein in der *Biblioteca italiana* abgedruckter Aufsatz des bekannten *Giuseppe Carpani* über *Rossini.*

Vernünftige, sagt er, fodern von einer schönen Kunst überall nur das ihr eigenthümliche Schöne. So wie nun ein Gemälde, eine Bildsäule, ein Prachtgebäude vor Allem die Augen befriedigen und vergnügen muss, so gilt es in der Musik vorzüglich dem Vergnügen des Ohrs. Eine Musik, die dem Gehöre nicht wohl thut, ist wie ein dem Auge widriges Gemälde. Zwar hat, so heisst es weiterhin, zwar hat die Musik wohl auch noch einen anderen Zweck und Beruf als schönen Gesang: sie muss und kann auch den gegebenen Gegenstand ausdrücken. Aber sie darf, während sie diesem untergeordneten Zwecke nachjagt, nicht ihr Hauptdarstellungsmittel opfern, das heisst: sich selbst. Hat daher der Tonkünstler auch den schönsten dichterischen Text in die Sprache der Töne überzutragen, so darf er dies nicht auf so knechtische Weise, dass er seine erste Pflicht aus dem Auge verliert, musikalisch zu ergötzen. Ausdruck ist daher nur sein zweites Augenmerk. Erster und Hauptzweck ist der Ausdruck in der Dichtkunst, also z. B. im Schauspiel, in der Tragödie u dgl.; in der Oper aber will man etwas ganz Anderes. Darum lasse man Jedem sein Eigenthümliches, verlange von der Tragödie keinen Operngesang und von der Oper nicht die Charakteristik der Tragödie; — und hat man eine gute Tragödie, so wolle man sie nicht singen! Man begnüge sich doch, sie zu sprechen, und lasse die Musik in Ruhe, welche nun einmal nicht zur Sklavin geboren, sondern freie, selbständig schöne Kunst ist. Das Ohr ist ihr Reich, wie das

Auge das der Malerei, das Herz das Gebiet der Poesie. Aber da will man der Musik eine ihr nicht eigenthümliche Sphäre, statt des ihr Natürlichen, ein Herkömmliches anweisen, bei dessen Wahrnehmung die Sinne keinen Genuss haben, was also eigentlich nur eine musikalische Ketzerei ist. Dies angenommene Schöne nennen sie das Grosse, Musterhafte, das Tiefe, Classische, u. s. w.

Was Hr. Carpani hier sagt, wäre nun alles wohl ganz gut, und wenn er daraus ein Mehres nicht folgern wollte, als dass der Tonsetzer über der Wahrheit des Ausdruckes, die sinnliche Schönheit, das Wohlgefallen des Gehörsinnes, nicht vergessen dürfe, so würden wir alle ihm wohl gerne beistimmen; er würde aber dann nur Ebendas gesagt haben, was schon im I. Bande dieser Blätter, Heft 4, S. 328 — 330 über und gegen diejenigen allzusehr raisonnirenden Componisten gesagt worden, deren Töne schon darum das Herz des Hörers nicht treffen, weil sie es verschmähen, das Ohr, gleichsam die *Antichambre* des Herzens, für sich zu gewinnen, u. s. w. Wenn aber Herr Carpani aus diesen Vordersätzen den Beweis zu führen meint, dass der Gehörreiz nicht blos Mittel, sondern Hauptsache und eigentlicher Zweck der Kunst, die Wahrheit des Ausdruckes aber nur zufällige Nebensache und Beiwerk sei, so beweiset solche Schlussfolgerung viel zu viel, und daher, nach bekannten logischen Regeln, Nichts: denn nach seiner Folgerungsweise würde eine rührend pathetische, aber höchst ohrgefällige Musik zu einem Casperlstück, und ein *Requiem* mit einer höchst lieblich sinnereizenden Hopswalzermusik, durchaus nicht wesentlich verfehlt sein, sondern nur in einer zufälligen Nebensache noch Etwas zu wünschen übrig lassen; — und das können wir doch nicht glauben, selbst wenn's der gelehrte Herr Carpani sagt.

Zyx.

Warum hat wohl Pythagoras die menschliche Seele eine Harmonie geheissen?

Von Neeb.

Geziemte dem an strengere Formen gebundenen Denker, was dem Dichter erlaubt ist, ich flehete dich, christliche Muse der Tonkunst, heilige Cäcilia! um deine Hilfe an, damit durch den überirdischen Zauber der Harmonie meine fragmentarischen Gedanken zu melodischen Tönen werden, über ein Werk des kalten Verstandes sich die Reize einer freien Phantasie ergiessen, und in ein zwangloses Bilderspiel sich auflösen möge die straffe Kette des philosophischen Räsonnements!

Die Sprüche der Alten sind mehr das Gemüth rührende Anklänge zum Nachdenken, als selbst bestimmte Gedanken. Es sind Opferschalen für jede reine Gabe auf dem Altare der Wahrheit.

Pythagoras, dieser philosophische Orpheus, war der erste, der das, dem ungebildeten Sinne als chaotisches Gewirre vorschwebende Weltall sich als eine Musik der Sphären dachte. So war es denn auch ganz folgerecht, dass er die menschliche Seele, das lebendige Instrument, welches gemäss eines eingebornen Triebes

alle dieſe Laute zuſammenſtimmend ordnet und verbindet, vorzugweiſe Harmonie nannte.

Nach allem, was die fabelhafte Sage und Geſchichte von dieſem auſserordentlichen Geiſte der Nachwelt überlieferte, glich er einem überaus zart geſtimmten Saitenſpiele. Das geregelte Tempo im Weltenlaufe, die geordneten Raumverhältniſſe der Himmelskörper, entzündeten in ihm einen Lichtgedanken, der bis heute noch in allen religiöſen, wie philoſophiſchen Lehren und Meinungen, unerloſchen fortglimmt, ich meine, die Idee eines unerſchaffenen Tonkünſtlers ſelbſt, der, ein unverſiegbarer Born aller Harmonie, aus der Fülle ſeines Weſens in den gränzenloſen Raum ſeine Töne auſsendet, die ſich zu Welten verdichten, oder zu Geiſtern verklären, und von ihrem Erzeuger, jene mit der ewigen Dauer ihrer Subſtanz, dieſe mit der Unſterblichkeit ihres Weſens belehnt werden.

So erſcheint denn dem Samiſchen Seher das körperliche und geiſtige Univerſum als ein unendliches Halleluja, ein dem durch Andacht begeiſterten Gemüthe vernehmbarer Lobgeſang aller Weſen. Jenem unerſchaffenen Tonkünſtler ähnlich zu handeln, und die unendliche Harmonie der Welten in einer kleinen Brüdergemeine abzuſpiegeln, war der Zweck des Pythagoräiſchen Tugendbundes. Eine Aufgabe, die er um ſo leichter zu löſen hoffte, als ihm die menſchliche Seele in ihrer Unverdorbenheit eine von jedem Miſslaute unverfälſchte Harmonie war.

Man denke sich eine zu Akkorden gestimmte Windharfe mit Reflexionsvermögen begabt, und mit Bewusstsein; sie verkündet ihr Dasein einzig in harmonischen Lauten, sie erfährt nicht und weiss nicht, dass draussen der Sturm heult, dass die aufgeängstigte Natur ein unartikulirtes Gekreisch ausstösst. Die kleine, aus luftigen Elementen gebildete Seele wiegt sich tändelnd in den Oscillationen, und hat keine Ahnung davon, dass diese Spiele Wirkungen von Orkanen sind, die anderwärts sich in grausamen Verwüstungen gefallen. Wäre es daher sogar der Fall, dass ein bösartiges Princip die Aussendinge misstönig vereinigt hätte, das Bild der Welt in der harmonisch gestimmten Seele wäre demungeachtet, wie es auch der königliche Harfner vor 3000 Jahren fand, in Mensur und reinen Zahlenverhältnissen dargestellt.

Der Mund dessen, der ein Wort ausspricht, giebt diesem eine verstärkte, oder eine beschränkte Bedeutung. Indem ein Pythagoras der Seele das Prädicat der Harmonie beilegt, ertheilt er ihr damit unermessliche Rechte. Sein grosser Sinn, die Dinge anzusehen, erhebt den Ausdruck, und der Begriff von Harmonie ist hier nicht blos ästhetisch und auf die eigentliche Tonkunst beschränkt; er ist kosmisch, und umfängt die allgemeine Tonleiter aller Dinge, sie seien Welten, deren Dauer durch Äonen gemessen wird, oder Tagesthierchen.

Die Ephemeriden der Astronomie haben beinah buchstäblich die Pythagoräische Idee von der Musik der Weltsphären bethätigt, als der von Kant vermisste Ton unserer planetarischen Tonleiter von Herschel zuerst vernommen wurde, und Olbers entdeckte, dass eine andere Lücke durch mehre verkörperte Oscillationen ausgefüllt war.

Wenn nun, von dem Pulsschlage des gesunden Herzens an, bis zu den geregelten Bewegungen der Gestirne, der unendliche Chor der Schöpfung nach unverbrüchlichen Gesetzen der Harmonie sich ergiesst, so musste wohl auch der Mensch, diese Welt im Kleinen, zum Grundtriebe, zu seinem Lebenselement, den Trieb zur Harmonie von seinem Schöpfer erhalten haben. Daher jenes schmerzliche Gefühl, wenn unser Geist in der Betrachtung der Welt durch scheinbare Missklänge überrascht wird; Missklänge, die einem höherstehenden Genius als Akkorde erscheinen, welche nur ausser dem Bereiche unserer beschränkten Fassungskraft liegen.

So wie jene Musik der Natur sich dem besonnenen Verstande offenbart, so macht die eigentliche Musik der Töne, dieses sinnliche Bild der Weltharmonie, sich dem Verstande und dem Sinne zugleich kund, und in dem Moment einer wunderähnlichen Vermählung der geistigen, und der sinnlichen Vorstellungskraft, scheint die wonnetrunkene Seele diesen beiden Kräften die Role ihrer eigentlichen Bestimmungen zu verwechseln.

Das Ohr scheint über Verhältnisse zu denken, und der Verstand in Genüssen zu schwelgen. Das geistige Princip wird überrascht, eine Sprache der Empfindungen zu gewahren, eine Rede, die wahrhaft eine Eingebung Gottes, mit keinem der Mängel menschlicher Sprachen befleckt ist; diese Sprache widersteht der babilonischen Verwirrung, ist und bleibt universell, und bedarf keiner Verdolmetschung*). In dieser wunderbaren Sprache fliessen Sache und Zeichen in einander, und vertreten sich wechselweise. Die musikalische Sprache kündet nicht nur die reinsten Seelengenüsse an, sie spendet auch zugleich die Gaben, die sie andeutet. Hier allein durchdringen sich äussere Form und inneres Wesen. Ein momentanes Dasein der Töne beurkundet ewig dauernde Grundverhältnisse ihrer Verbindbarkeit. Im blosen Spiele verbirgt sich ein mathematischer Ernst, und in der lieblichen Gestalt einer jugendlichen Phantasie offenbart sich metaphysisches Denken.

Wer dürfte es wagen, den einen Schwärmer zu heissen, der sich die Musik als das Analogon der Sprache der Himmlischen und der Verklärten dächte? Wenn wir einst, zu einer höheren Ordnung gerufen, mit der geistigen und materiellen Natur nicht mehr mittelst ihrer trüben und symbolischen Abspiegelungen in Verkehr sind, und

*) Heinrich Vogt sagt in seinem Lobe auf die Musik: „der Grosssultan versteht den Casseler-Nachtwächter, obschon dieser ein Ketzer in der Musik ist.“

statt einer mühsamen, oberflächlichen und zerstükkelten Kenntnis, in dem Grundtone der Dinge zugleich die Harmonie aller ihrer Verhältnisse genussweise vernehmen, ist dann nicht die Musik von dieser beseeligenden Vorstellweise einer künftigen Welt das treueste Bild, und lebendigste Vorgefühl?

Darum gleicht die Musik einer Stimme von Oben, und die Tochter des Himmels, die Religion, erkor sich von jeher dieselbe zur Gefährtinn ihrer Empfindungen. Die Musik ist eine natürliche Prophetensprache.

Aber auch sogar veredelt sie die sinnliche Lust, und der stürmische Genuss wandelt sich durch ihre Magie in sittige Freude. Mit ihrer Entstehung beginnt die Kultur der Menschheit, und die Mythe von der Zauberkraft der Leyer des Orpheus sagt eine weltgeschichtliche Wahrheit.

Harmonie ist das grosse Gesetz der Natur, Harmonie das grössere Gesetz der Sittlichkeit. Harmonie ist die Gebieterin im Reiche der Schönheit. Ihre unsterblichen Kinder sind der Friede der Tugend, und die Seelenruhe des Weisen. Harmonisch sein mit sich und der Schöpfung ist das höchste Ziel des Sterblichen, und darum ist so herrlich, ja göttlich die Kunst harmonischer Töne, dieser Typus alles Schönen und Guten.

Wien
im Jahre 1825.

Der, von den prachtliebenden Kaisern, dem ersten Leopold, dem ersten Joseph, Karl dem sechsten und der grossen Regentinn Maria Theresia, der Tonkunst in dieser Hauptstadt gegebene Impuls hat sie schon frühe zu Teutschlands musikalischem Mittelpunkte erhoben, und auch später, bei verminderter Unterstützung und Theilnahme des Hofes, behauptete der Ort, wo Haydn, Mozart lebten, Beethoven, ungünstiger Verhältnisse ungeachtet, mit Vorliebe noch verweilt, seinen Ehrenplatz in der teutschen Kunstwelt.

Dazu trug unstreitig der Umstand viel bei, dass sich die Musik in Wien einer allgemeinen Theilnahme zu erfreuen hat, dass man nirgend so viele bedeutende Künstler und Kunstliebhaber vereinigt findet, endlich, dass Componisten und Virtuosen nicht, wie in England, als Professionisten der bessern Classe blos geduldet oder, wie in andern Ländern, nur als glänzende Hervorbringer eines angenehmen Nichts angesehen und jedem in einer Canzlei oder einem Comptoir federkauenden Schreiberlein nachgesetzt werden, sondern sich wirklich als Männer von Talent und besondern Gaben geschätzt, gut empfangen und gewürdigt sehen. Darum ist Wien der Hauptsammelplatz der Tonsetzer. Ein grösserer Wirkungskreis, auf jeden Fall mehr Vortheile in pekuniärer Hinsicht würden ihnen an andern Orten: aber mit heimlichen Banden fesselt sie das bequeme, zephyrleichte Leben. Nirgend findet sich diese Anregung, dieser Wetteifer, nirgend entfaltet sich so die zarte Blüthe des Geschmackes, und fast alle Componisten, die Wien verlassen, sehnen sich dahin zurück, weil viele erkennen müssen, dass in der Ferne auch ihre Kunst zurückgegangen.

Ein Übelstand aber entwickelt sich allerdings aus diesem allgemein gewordenen musikalischen Treiben: ich meine die Mode in der Musik, und diese herrscht in Wien, ihr Gebiet mit jedem Tage erweiternd. So haben Ries, sogar Hummel, fast abgeblüht, Cramer, Leidesdorf u. a. ganz, und seit mehr als einem Jahre kauft man fast ausschliessend Carl Czerny's Arbeiten. Viele andere keimten zwar und trieben tüchtige Aeste, Spohr, Maria Weber als Claviercomponist, u. a., aber sie wurden nie gäng und gebe, obgleich von den wahren Kennern nach Verdienst geschätzt und gewürdigt. Beethoven's herrliche Claviercompositionen kennen nur wenige unserer jungen Klaviervirtuosen, denen geregelter Fingersatz über Genie, brillante Mechanik über Melodie und Tiefe des Gefühls, und Modeverzierungen und Knalleffekte über kunstreiche Führung und harmonische Tüchtigkeit gelten. — Ich habe hier ausschliessend der Pianofortespieler erwähnt, denn von diesem in Wien bis zum Uebermasse und Ekel getriebenen Instrumente geht das Verderbnis auf die andern über, und nach Effekt strebt alles, muss alles streben, sollen die Hände der übersättigten Zuhörer sich regen, ihr Beifall laut werden.

So sind wir nun zu dem Punkte gelangt, dass im Gebiete der höhern Tonkunst, in Oratorien und Symphonieen, kaum noch das Höchste gefällt und das nur, wenn es höchst präcis und kräftig aufgeführt wird. So hat der Hofrath von Mosel aus verschiedenen Werken Händel's das Oratorium Jephta geschickt zusammengestellt, die Instrumental-Begleitung kunstreich vermehrt und ein ansprechendes Ganze geliefert, wobei allein der Mangel tüchtiger, nicht in Rossini'schen Coloraturen verbildeter Stimmen fühlbar wurde. So haben Mozart's Symphonieen in *Es*, in *g*-moll, in *C*-dur mit der Fuge, besonders aber Beethoven's begeisterte Schöpfungen, lauten Enthusiasmus erregt; im Ganzen aber nimmt die

Theilnahme an Compositionen dieser Gattung bedeutend ab, und der Kunstjünger, der diese Bahn betritt, unbelohnt für seine Mühe, ohne Vortheil, oft ohne Beifall, hat mit unsäglichen Schwierigkeiten zu kämpfen, nur um sein Werk zur Aufführung zu bringen.

Einen Beweis des Gesagten und das eben keinen erfreulichen, bieten die Resultate der im vorigen Jahre von Beethoven gegebenen Academieen, in welchen seine neue herrliche Symphonie, eine Ouverture und ein Theil seiner zweiten Messe gegeben wurden. Bei der ersten Aufführung im Kärntnerthortheater gingen ein: 2220 fl. 57 kr. W. W. (250 Gulden machen 100 Silbergulden); die Auslagen waren beinahe 1900 fl.; somit blieben nicht ganz 400 fl. W. W. Man überhäufte den genialen Meister mit Beifall und Ehrenbezeugungen, aber *molto onore, poco contante.*

Im Ganzen ist der hohe Adel (ehrenvolle Ausnahmen finden Statt) mehr dem Ausländischen zugewendet, und gegen das Inheimische gleichgültiger als je zuvor; das Warum gehört nicht hierher. So nannten Viele den Freischütz abgeschmacktes Zeug mit unmelodischer, germanischer Musik, während sie Rossini's Zelmira anbeteten. So geschah es, dass eine platte französische Parodie von Göthe's Werther, in hohen Cirkeln von Dilettanten aufgeführt, *furore* machte. So geschieht es endlich, dass die teutsche Oper aufgelösst ist, und der Fremde in Wien überhaupt keine einer Erwähnung würdige Oper zu hören bekommt.

Es ist hier der Ort nicht, von der nun zu Grabe gegangenen Barbaja'schen Unternehmung zu sprechen. Im Ganzen verdient sie mehr Lob als Tadel; besonders war Duport's Leitung energisch, thätig, consequent. Aber das Erscheinen der ersten Sänger Italiens auf unserer Bühne musste natürlich bei ihrer hohen Vortrefflichkeit das Publi-

cum verwöhnen. Nach der Fodor, verschwanden eine Grünbaum, eine Waldmüller, obwohl im Auslande Lorbeeren sammelnd, gleichsam im Dunkel; — nach Lablache, mogte Niemand Forti singen hören. Daher suchten die meisten Anstellungen bei fremden Bühnen, und die Wiener, gleich schlechten Hauswirthen, von theuern Leckerbissen übersättigt, haben nun kaum Kartoffeln zu essen.

Es ist überhaupt kaum abzusehen, wie jetzt eine neue teutsche Oper mehr zusammenkommen kann. Die Unterhandlungen mit Barbaja, der bei seiner hohen Forderung stehen bleibt, haben sich zerschlagen, Franz von Holbein will keine Caution leisten, Sänger, Sängerinnen, Orchester und besonders der treffliche Chor, sind nach allen vier Weltgegenden zerstoben, und so sind die Theater nächst dem Kärntner Thore und an der Wien, zum grossen Leidwesen aller Musikfreunde, vielleicht aber zum Heile der Kunst, die nach langer Entbehrung leichter Zugang finden wird, schon längere Zeit geschlossen. — Diess liegt aber im Charakter unserer Wiener. Schon sprachen die besten Opern, die besten Sänger Italiens nicht mehr an, der treffliche Barbier, der grandiose Othello liessen kalt und füllten das Haus nicht mehr, schon fing das Publicum an, auf den innern Gehalt der Opern zu sehen, ein Todesstoss für sie; — und nun sie Nichts mehr hören, beklatschen sie eben so geduldig den Spass des Herrn Hepp, den Gesang der Dlle. Heckermann, beyde Mitglieder des Vorstadttheaters, welche die Bretter entweihen, die Fodor, Lablache, Donzelli eben verlassen.

Dass bei so bewandten Umständen die Kirchenmusik nicht eben blühen kann, darf Niemand wundern. Es fehlen aber auch Talente, die das Publikum mit grossen Werken beschenkten. Eine harmonisch richtig gesetzte Messe, wo am gehörigen Orte eine kontrapunktisch gut geführte Fuge, wohl auch mehre, Platz greifen,

wo das *Gloria* lärmend, das *Benedictus* sanft, das *Qui tollis* und *Agnus* traurig klingt, ist oft nichts anderes als Fabrikarbeit nach einem stehenden Muster; und Dergleichen bekommen wir wohl genug zu hören. Aber das wahrhaft Kirchliche verschwindet immer mehr; und wo soll auch die Gesinnung herkommen, die das einfach Rührende, das erhebend Festliche, das grossartig Erhabene zu Tage fördert? — Unser verdienter Capellmeister Weigl setzt jetzt eine Messe, auf deren Erscheinung man um so begieriger ist, als er wenigstens darüber theoretisch richtig denkt.

Die grosse Musikanstalt, der sogenannte grosse Musikverein, mit seinem Conservatorium, vegetirt fort; allein die Apathie des Publicum hat auch sie ergriffen, Anarchie und Unthätigkeit sie gelähmt. Ein Paar Professoren haben brauchbare Schüler geliefert, aber das Ganze bedarf einer Wiedergeburt und besserer Grundgesetze, die mit Kraft, statt mit Lauheit, gehandhabt werden. — Ueberhaupt fehlen tüchtige Gesanglehrer; was ein einzelner vermag, bewies der Italienische Sänger Ciccimarra, der in kurzer Zeit mehre wenigstens methodisch gut gebildete Sänger und Sängerinnen in den Stand setzte, das Publicum zu vergnügen. Ein solcher Lehrer fehlt dem Conservatorium durchaus.

Was indessen, bei allen Klagen, die Referent hier über den Verfall der Kunst ausgesprochen, den Wiener trösten muss, ist, dass noch bis jetzt alle unsere musikalischen Talente, selbst die minderen, im Ausland ausserordentlich gefallen, wodurch wenigstens unser relativer Werth ausser Zweifel gesetzt wird; an unserem absoluten ist es uns erlaubt, bescheiden zu zweifeln.

Die grösste Besorgnis flösst der Umstand ein, dass überhaupt der stille, ruhige Genuss der Kunst, der öftere Zusammentritt der Künstler und bedeutenden Dilettanten, um Musik zu machen,

wo es sich dann weniger um die Production selbst, als um das Producirte handelte, immer mehr in Abnahme und Verfall geräth. Die Quartettunterhaltungen haben fast ganz aufgehört, selbst die von Schuppanzigh gegebenen liessen am Ende kalt, woran wohl zum Theil auch der Umstand Schuld trug, dass neu einstudirte Werke aus Mangel an Proben ziemlich schlecht gingen, während die ältern, trotz des bewundernswerthen Zusammenwirkens, durch zu grosse Willkürlichkeit und zu häufige Anwendung des *tempo rubato* mehr verloren als gewonnen. Aus diesem Grunde gab der Künstler Joseph Böhm, von Schuppanzigh's Gefährten unterstützt, das neue, meisterhafte Quartett Beethoven's, ein ganz im Geiste seiner neuen Symphonie und gleich nach derselben geschriebenes Werk, einem gewählten Auditorium, auf Verlangen des Verfassers, dem die frühere Aufführung mit Recht missfallen, zum Besten, und erwarb sich ein neues Verdienst um die Kunst.

Von den übrigen Concerten schweige ich um so lieber, als ich kein Tagebuch liefern will und daher weder die Verpflichtung habe, das Langweilige langweilig abzuthun, noch, was noch unangenehmer ist, den sich drängenden Produktionen dieser Art jedesmal beizuwohnen. Zuschnitt dieser Concerte, Zuhörerschaft, Einladungen der Concertgeber an die Zahlenden, Vertheilung der Freibillete an die nicht zahlenden Musikfreunde, dies alles bewegt sich in solchen Fällen bei den mittelmässigen Talenten in ewiger Dasselbigkeit, um mit Schiller zu sprechen, und bietet durchaus nichts Interessantes dar. Wer überhaupt ohne grosse persönliche Anstrengung in Wien ein gutes Concert machen will, muss einen sehr berühmten Namen haben. Leichter zu erringen ist einiger Beifall.

Es wäre wohl über Vieles noch Vieles zu sagen; sollte aber nicht darin eben eine Ursache

des Verderbnisses liegen, dass heut zu Tage Alles so breit und weit besprochen wird? Wer wahrhaft liebt, bewahrt sein theures Geheimnis und giebt es höchstens erröthend dem besten Freunde Preis; nur der Geck, oder der alberne Mensch schenkt allen Bekannten sein Vertrauen und vernichtet dadurch stückweise das flüchtige Feuer in seiner Brust. So will ich denn Polihymnia demüthig um Vergebung bitten, so viel von ihr geplaudert zu haben; ihr bestes Geschenk, Empfänglichkeit für das Schöne, Verständnis und innige Liebe der Werke ihrer Auserwählten, möge sie mir bewahren, damit ich die wahre Bahn nicht verlasse.

Auflösung
des Logographs,
im 3. Band (Heft 9.) Seite 14.

Das Erste? — nun, das ist der Akt,
Den vielfach im Leben wir sehen;
Das Zweite ist wohl strenger Takt,
Ohn' welchen die Chöre nicht gehen.
Doch vergebens spielt auch ein Lebensakt,
Sobald ihm fehlet der richtige Takt.

G. S. T.

Auflösung
der Charade,
Ebendaselbst S. 72.

Eins ist Eins, und Eins, sind Zwei.
Was gebunden, ist nicht frei
Hier im ird'schen Leben.
Nach dem Frei'sten strebt der Schütz
Und so ist des Räthsels Witz:
Freischütz — hier gegeben.

G. S. T.

Recension.

Méthode de Violoncelle; par J. J. F. Dotzauer. — Violonzell-Schule von J. J. F. Dotzauer. — *Propriété des Editeurs. Mayence chez B. Schott fils, Editeurs de Musique de S. A. R. de grand Duc de Hesse.* (In teutscher und französischer Sprache.)

„Die Menge der bis hierher bekanntgewordnen „Violonzellschulen" — mit diesen Worten beginnt die Vorrede des Herrn Übersetzers, aus denen man gleich anfangs zu schliessen sich berechtigt glaubt, dass dieser, und der Herr Verfasser selbst, nothwendig zweierlei Personen seyn müssen, und letzterer demnach vorliegendes Lehrbuch nicht in seiner Muttersprache geschrieben habe; — „die Menge der bis hierher bekannt- „gewordnen Violonzellschulen" — heisst es also in besagter, nicht eben im grammatikalisch-reinsten Deutsch sich exprimirenden *Préface* — „beweist ebensowohl das Bedürfniss solcher Wer- „ke, als die Wahrheit, dass sie ihren Gegenstand „noch nicht erschöpft haben." — (*Concedo*; insoferne nemlich solche neue Werke nicht blose Abschriften schon Vorhandener sind, sondern vielmehr wirklich neue Ansichten, eigenthümliche Reflexionen, und wesentliche Verbesserungen enthalten.)

Weiter: „Die Veränderung des musicalischen „Geschmacks, und die Höhe, auf welche man in

„unsern Tagen das Violonzellspiel gebracht, kann „hierin ebensowohl Schuld seyn, als die Eigen- „thümlichkeit der Virtuosen selbst, von denen „die einen sich am meisten zur Bezwingung me- „chanischer Schwierigkeiten gezogen fühlen, wäh- „rend die andern ihr ganzes Studium darauf wen- „den, einen schönen Ton zu haben, und in einem „edeln Geschmack zu spielen. Die letztern bil- „den sich nach dem grossen Styl der ältern Ita- „liäner, die Zweyten" (soll heissen: die erste- ren; wie das französische Original (?) sich rich- tiger ausdrückt: *les premiers;* —) „spielen in „einer kleinern aber brillanten Manier. Die „letztern" (wohlverstanden: diejenigen, deren Vorbild der grosse Styl der älteren Itäliäner ist,) „wollen — rühren, die erstern überraschen. Diese „so verschiedenen Ansichten findet man noch in „keiner (?) Violonzellschule vereinigt, welche „meistens mehr für den Lehrer (?) als für den „Schüler berechnet scheinen, indem sie mit gros- „ser Weitläuftigkeit von Dingen sprechen, welche „noch ausserhalb dem Gesichtkreise des Studie- „renden liegen, z. B. von den möglichen Flageo- „lettönen, von dem Mitklingen der Töne, vom „ästhetischen Charakter des Violonzells, u. s. w. — „Allerdings haben diese Gegenstände Interes- „sen, allein es ist um so nöthiger sich nicht zu „weit davon hinreissen zu lassen, als ihr Nutzen „in der Ausübung doch nur sehr beschränkt ist."

Wir haben ein altes, bewährtes Sprüchlein, also lautend: Eines thun, und das andere nicht lassen. „Was nun die verschiedenen Schulen be- „trift" — fährt *Monsieur le traducteur* fort —

„so ist kein Zweifel, dass eine sehr grosse Fer-
„tigkeit der Finger und des Bogens, sich doch
„auch mit dem Studium des schönen Ton's ver-
„einigen lassen," (lasse) „welche" (welches)
„immer der Hauptzweck jedes Künstler's seyn
„muss. Überdiess erinnere man sich, dass der
„Character des Violonzells sich nicht zu allem
„hergiebt, was die Violin gestattet, deren schwa-
„che, eng beysammen liegende Saiten überraschen-
„de Dinge ohne gar zu grosse" (r) *) „Schwie-
„rigkeit auszuführen gestatte" (n). „Fern von
„der Anmaassung etwas Vollkommnes liefern zu
„wollen, dürfte man sich überzeugt halten, dass
„durch Einschmelzen aller jener frühern Anwei-
„sungen, indem man ihre Vorzüge zusammenstell-
„te, sie anstatt accomodirten" (!) „Opern-Arien
„oder nichts sagenden Phrasen mit zweckmässi-
„gen Beyspielen bereicherte, welche musicalischen
„Werth hätten, und das Ganze mit dem heutigen
„musicalischen Geschmack und seinen Anforde-
„rungen in Einklang brächten — es liess sich hof-
„fen, sage ich" (wer ist dieser Ich?) „— dass man
„durch ein solches Unternehmen von Lehrern wie
„von Schülern, von Liebhabern wie von berufs-
„mässigen Musikern, gleich gern gesehen werden
„würde." (Noch leichter dürfte herauszubrin-
gen seyn, was dieser in geradbrechte Construc-
tionen eingehüllte Wortschwall eigentlich sagen
will, als das räthselhafte Problem zu lösen wäre,
von wem doch wohl im Grunde dieses Vorwort

*) ? *d. R.*

herstamme, da selbst sogar im französischen Texte der also sich nennende Übersetzer in der ersten Person — *proprio nomine* — spricht.)

„Je reicher und sorgsam ausgewählt" — ist ferners zu lesen — „die Materialien hierzu „wären, je mehr müste sich die Zusammensetzung „des Ganzen der Vollkommenheit nähern. Es ist „ausgemacht dass man in Wissenschaft und Kunst „nur dann fortschreiten kann, wenn man die Ar„beiten der Vorgänger benutzend, ihre Erfahrun„gen zum Grunde legt, und also gleichsam auf den „Schultern seiner Vorderleute, empor steigt." (Mathematisch evident; aber dabei auch ziemlich bequem.) „Da alle Entdeckungen und Erfahrungen „einmal durch die Presse bekannt gemacht dem „ganzen Menschengeschlechte angehören, so hat „auch jedes Individuum das Recht sie zu benutzen „ohne deshalb eines Plegiats beschuldigt werden „zu können." (*Distinguo*: mit gehöriger, pflichtmässiger Respectirung des *cuique suum*). „Seit„dem der grosse Bernhard Romberg, einer der „ersten Violonzellspieler aller Zeiten," (unbedingt einverstanden) „sowohl durch sein treffliches „Spiel, als durch seine originelle" *) „Compositio„nen eine neue Epoche herbeigeführt hat", (*semper honos nomenque suum laudesque manebunt!*) „scheint der Augenblick günstig mit einem Wer„ke hervorzutreten das hauptsächlich auf die „Spielart dieses grossen Meisters gegründet ist."

*) n *d. Red.*

„Herr Dotzauer, König: Sächsisch. Kammer-„musiker, gleich vortheilhaft bekannt als Concert-„spieler wie als Componist, hatte schon längst „den Plan gefasst, den wir im Eingange entwik-„kelt haben.“ (Und durch dessen höchst gelungene Realisirung er sich wohl begründete Ansprüche auf den herzlichsten Dank der Kunstwelt erwarb.) „Um seinem Werke eine allgemeinere Brauch-„barkeit zu geben, bat er auch“ (soll wohl heissen: bat er mich) „seinen Schüler es in's Franzö-„sische zu übersetzen.“ (So hängt also das Ding zusammen! Der Schleier wird gelüftet; es beginnt, wiewohl etwas spät, Tag zu werden.) „Es „sei nun erlaubt ein paar Worte hierüber zu sa-„gen.“ (Auch mehre, wenns beliebt. Immer zu!) „— Jede Kunst und Wissenschaft bildet sich in „der Sprache jedes Volkes, das sich damit beschäf-„tigt ihr“ (e) „eigne Terminologie, welche der, „der darüber schreibt, inne haben muss.“ (Allerdings eine *conditio sine qua non.*) „Was die „Kunstsprache des Instrumentbaues anlangt, so „habe ich alle die französischen Hülfsmittel, die „man hierüber in Deutschland kennt, benutzt. „Da, wo ich statt eines bezeichnenden Wortes, aus „Unkunde mich einer Umschreibung bedienen mus-„te, nehme ich die Nachsicht der Leser und Kenner „in Anspruch. — Da das Werk auch für das Aus-„land bestimmt war,“ (ist,) „so musste der Haupt-„zweck des Übersetzers dahin gehen, den Ori-„ginaltext so genau“ (als nur immer möglich: *que possible*) „wieder zu geben. Deshalb habe ich „da, wo ich fühlte, die Sache nicht deutlicher

„machen zu können, als es Duporte“ (Duport) „oder die *Meth. du Conserv: de Paris* oder „*Rousseau's Dictionaire de Musique*“ (gethan haben) „mich der Worte dieser Schriftsteller ohne „Anstand zu nehmen bedient, und man wird des-„halb hier und da einmal ihre eigene“ *) „Worte „wiederfinden. Doch glaube ich sie dabey allzeit „angeführt zu haben.“ —

So weit, buchstäblich treu, der Herr „Übersetzer“, und nunmehr auch demaskirte Verfertiger dieser etwas breiten, in beiden Zungen wunderlich genug stylisirten Vorrede, deren orthographische Gebrechen, wenn man christlich gesinnt seyn will, allenfalls der Sorglosigkeit des Correctors aufgebürdet werden mögen.

Ist nun gleich nicht zu läugnen, dass die Wahl eines dergleichen schülerhaften *Introitus* wenigstens *ad captatandam benevolentiam* ein arger Missgriff war, so würde es andrerseits gewiss unbillig, in der That aber auch himmelweit fehlgeschossen seyn, wollte man daraus voreilig auf den Werth des Werkes selbst schliessen.

Was Herr Dotzauer geleistet hat, ist, wie man von einem denkenden Theoretiker und vielerfahrnen Practiker nicht anders erwarten konnte, wahrhaft verdienstlich. Diese seine ViolonceIlSchule besitzt an Klarheit, richtiger Auffassung, Auseinandersetzung, planmässiger Ordnung, und er-

*) n   d. Red.

wünschter Vollständigkeit, in der That wesentliche Vorzüge vor jener des Pariser Musik-Conservatorium's; Vorzüge, welche das schönste Resultat eines unermüdenden Forschens und Strebens sind, und die wahrlich durch das freimüthige, bescheiden ausgesprochene Bekenntniss nicht geschmälert werden soll: dass sich demungeachtet bei Duport einiges vorfindet, was hier nur ungern vermisst, und wovon seiner Zeit an Ort und Stelle die Rede seyn wird. —

Herr Dotzauer beginnt seine bündige Einleitung, (welche freilich ganz anders klingt als jene sogenannte, welche unser unberufener, wirisirender Vorberichts-Fabricant fabelt,) mit der unerlässlichen Voraussetzung, dass jeder Schüler bereits die nöthigsten Elementar-Kenntnisse hinsichtlich der Noten, des Taktes, der Schlüssel u. s. w. besitze, und nimmt beim Unterricht seiner Lehrmethode einen guten Meister keineswegs als überflüssig oder entbehrlich an. Er äussert den lebhaften Wunsch, dass es ihm, um den Zweck allgemeiner Brauchbarkeit zu erzielen, doch gelungen seyn möge, seine Grundsätze über das Violoncellspiel einfach, deutlich und so überzeugend und ansprechend wie nur immer möglich aufgestellt und mitgetheilt zu haben. Da der bedeutende Umfang des Instrumentes eine mannigfaltige Charakteristik zulässt, so wird angenommen, dass die Töne der d-, und der a-Saite vorzüglich für den sanft rührenden Tenor, die hohe Sopran-Lage mehr zur Tändelei und munterm Scherz, die imponirende Bass-Region im Bereich der majestätischen *C*-Sai-

te hingegen zu ernster Kraftäusserung sich eigne, während das *Flageolet*, *Ponticello*, die Doppelgriffe und *Arpeggio's* die Wechsel-Tinten des Colorits und den Reichthum der Schattirungen noch erhöhen.

Dass das Cello nicht nur als Solo-Instrument bei Kammermusiken, sondern vorzüglich im vollständigen Orchester zur Unterstützung der Violone, vom wesentlichen Nutzen, ja als Verbindungs-Brücke dieser mit den verjüngten Brüdern, wirklich unentbehrlich sey, — dass es dem Spieler gar sehr zu Statten komme, wenn er, um den Pflichten und Anfoderungen eines verständigen, discreten Accompagnisten ganz zu entsprechen, die Theorie des reinen Satzes inne hat, — alles diess sind eben so unläugbare Axiome, als jeder Sachverständige aus innigster Überzeugung in das *pium desiderium* mit einstimmen muss: mögte sich doch in allen wohl organisirten Orchestern die Proportion der Contrabässe zu den Violoncellen verhalten, wie 1 zu 2. —

Der nun folgende erste Abschnitt handelt nur vom Gebrauche der Schlüssel. Es werden, ausser dem Bass-, noch der Tenor- und der Violin-Schlüssel angenommen. — Füglich sollten auch der Sopran-, und der Alt-Schlüssel nicht fehlen, denn die Kenntniss dieser beiden ist dem Ripienisten insbesondere gewiss nicht überflüssig. Man erinnere sich, beispielhalber, doch an Bocherini's Quintetten, an Joseph Haydn's Messen, und,

im allgemeinen, an alle Gattungen von Kirchenstücken, wo sonderlich in Fugensätzen die stuffenweise eintrettenden Singstimmen nach ihren eigenthümlichen Schlüsseln sowohl in der Orgel- als Bassstimme ausgesetzt werden. *)

Was der zweite Abschnitt über die Stimmung des Instrumentes verhandelt, befriedigt in jeder Hinsicht, und der umsichtige Meister hat diesen wichtigen Gegenstand auf die anschaulichste Weise erschöpft.

Gleiches Lob gebührt dem dritten: „Von „der Haltung des Violoncells, und „der linken Hand"; alle Regeln, Vortheile und Handgriffe durch die beigegebenen zwei Kupfertafeln (die erste: eine schulgerecht sitzende Figur, die zweite: das Instrument allein ohne Hals, blos mit angesetztem Bogen vorstellend,) umständlich erklärt und versinnlicht.

Der Herr Verfasser beschränkt sich auf zwei Hauptlagen; (Positionen) die Erste: auf dem untersten h der a-Saite, mit dem ersten Finger; die Zweite: auf dem darauffolgenden c̄. — Duport (im 6ten Abschnitte) nimmt vier erste Lagen, ohne Aufsatz des Daumens, an, was für den Schüler vortheilhafter, ja zweckmässiger seyn dürfte; denn jede Vereinfachung ist nur in soferne lobens- und nachahmenswerth, als sie wirklich erleichtert. —

*) Um von den Violoncellisten mitgespielt zu werden?
D. Red.

Mit dem die höchste Aufmerksamkeit erheischenden Artikel: „Über die Haltung und Führung des Bogens" beschäftigt sich ausschliesslich der vierte Abschnitt, abermals die aufgestellten Grund- und Lehrsätze durch Figuren erläuternd. Treffend ist, was über die drei Arten der Handbewegung, nehmlich: den langen, den wellenförmigen, und den gestossenen Strich, und von der Gelenk-Übung auf einer, zwei, drei, und vier Saiten, gesagt und dringend anempfohlen wird.

Dem fünften Abschnitte: „Vom Fingersatze" sind am Schlusse des Werkes 63 Übungs-Beispiele in allen Tonarten angehängt, von denen 13 die einfache *C*-dur-Scala in abwechselnden Combinationen umfassen, die übrigen aber zweistimmige kürzere und längere Sätze (Prim und Secund) zum Studium aller denkbaren Figuren, Passagen, Stricharten, und Tonleitern dienen. Diese letzteren — einige ausgenommen, z. B. *e*-moll, *H*-dur u. s. f. — sind meistens nach Duport, auf dessen *Essai etc. etc.* pag. 170 und 171 sich Herr D. selbst auszugsweise wörtlich bezieht, mit besonnener Wahl gebildet. Ausweichungen von der festgesetzten Norm, wesentliche Reflexionen über die durch Umstände herbeigeführte veränderte Bogenführung u. dergl. finden sich gleichfalls bei den betreffenden Exempeln schon hier in Contexte gewissenhaft eingeflochten.

Im sechsten Abschnitte werden die aus den drei Hauptstricharten verchiedentlich

Zusammengesetzten, das *Arpeggio* und *Staccato*, eben so ausführlich als vielumfassend, belehrend besprochen, und jedes Einzelne durch zahlreiche, genau accentuirte Übungs-Beispiele practisch detaillirt. — Der Siebente umfasst die diatonischen und chromatischen Tonleitern, sammt der Anleitung zum Gebrauche des Daumens. Sämmtliche Scalen aller Dur- und Moll-Tonarten sind sowohl mit, als ohne Aufsatz, unverbesserlich bezeichnet; eben dieser eminente Vorzug erweckt aber auch zugleich den sehnlichen Wunsch, dass in eben denselben Gängen, wenn diese Tonleitern von der Höhe in der Applicatur ohne Aufsatz des Daumens wieder zurück herabsteigen, der Fingersatz mit ähnlicher Sorgfalt und Genauigkeit angemerkt worden wäre.

Der achte Abschnitt giebt Unterricht in den Doppelgriffen. Nebst den beigegebenen, auserlesenen Beispielen von Terzen-, Quarten-, Quinten-, Sexten-, Septimen- und Octaven-Gängen, verweiset der Verfasser noch auf die Violoncell-Schule des Pariser Conservatorium, auf Duport's *Essai*, und auf drei seiner eigenen Werke, nehmlich: 12, 24, und 12 *Esercizj*, Op. 47, 35, und 54, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig edirt, die sämmtlich zur nützlichen Uebung empfohlen werden.

Alles was im neunten Abschnitte von den einfachen, zweifachen, und drei-

fachen Vorschlägen, vom Mordent, vom halben, ganzen, und doppelten Triller mit der Terz, Sext, und Octave, vom Ziehen der Töne, und überhaupt von diesen Verzierungen im Allgemeinen und Speziellen gesagt wird, ist höchst lobenswerth, und nicht minder durch treflich gewählte Notenbeispiele dem Lernenden anschaulich versinnlicht. —

Der zehnte Abschnitt handelt von der Ausführung des Flageolet's, — der eilfte von der Behandlungsweise des Pizzicato, — und der zwölfte vom Mitklingen der unberührten Töne; — der dreizehnte enthält die Regeln zur Begleitung der Recitative.

Der vierzehnte endlich handelt vom Vortrage. Wohlerwogen nimmt der Verfasser an, dass von diesem, der eigentlichen Seele des Spiels, wohl dann erst die Rede seyn könne, wenn der Scolar alle unerlässlichen Vorkenntnisse errungen, die mechanischen Schwierigkeiten mindestens besiegen gelernt, den practischen Theil der Kunst mit Geschick sich eigen gemacht hat, und dadurch für den Ästhetischen empfänglich geworden ist. Zu diesen Elementar-Erfodernissen rechnet er: a. Reinheit der Intonation, — b. Regelmässigen Fingersatz, — c. Die Kunst der Bogenführung, — d. Verbindung des Bogens und der Finger. — Hinsichtlich der Applicatur wird noch insbesondere die erworbene Fer-

tigkeit vorausgesetzt, alle Positionen leicht und sicher, sowohl mit als ohne Daumeneinsatz, zu treffen. — Die Betrachtungen über einzelne Nuançen des Solo-, Quartett-, Ripien, oder Tutti-Spiels verdienen grosse Aufmerksamkeit.

Im Anhange deutet der Autor auf die Vortheile, welche ein gutes Instrument gewährt, und beneidet jeden glücklichen Besitzer eines ächten, unverdorbenen, italienischen Violoncell's aus den Meisterhänden eines Stradivari, Amati, Guarneri, Ruggieri, Martino Popella, Giugliani, Guadagni, wozu auch unser tüchtiger Landsmann Jacob Steiner, und der wackere Britte William Forster mit eingeschlossen werden.

Interessante Notizen über die Entstehung dieses Instrumentes, oder, bestimmter ausgedrückt: über dessen Umgestaltung aus der bis ins XVII. Jahrhundert üblichen Gambe, — über die Merkmale eines gut gebauten und zugerichteten Violoncell's, und dessen erfoderliche Mensur, — über die Lage der Saiten und ihre individuellen Eigenschaften zu einem vortheilhaften Bezug, endlich sogar einige Worte über den zweckmässigen Gebrauch des Colophoniums, schliessen das ganze lobenswürdige Werk, dem auch noch schätzbare, zweistimmige Übungen im Aufsatz des Daumens, nebst zwei Exempeln, in sechszehntheiligen und Triolen-Figuren, mit dem vierten Finger im Aufsatze, beigegeben sind.

Möge der geachtete Verfasser in dem durch seine gelungene Arbeit verbreiteten Nutzen den wohlverdienten, schönsten Lohn ärndten.

Das ganze Äussere des, 30 grosse Folio-Bogen starken Werkes ist schön; der Ladenpreiss 7 fl. 12 kr. Rheinisch.

Wien, im März 1825.

Ign. v. Seyfried.

Schröpfköpfe
für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum.

Von
G. L. P. Sievers.

Euch will immer nicht begreiflich werden, warum vernünftige Menschen an den Teufelsopern keinen Geschmack finden?

Ihr haltet diese vermeintliche Kostverächterei für eine arge Inconsequenz, auf Don Juan hindeutend, in welchem doch, meint ihr, der Teufel in recht teuflischer Gestalt umgehe? — Aber da steckt eben der Knoten! Don Juan ist ein wahrer, und kein närrischer Teufel, ein Teufel, an welchem man Interesse nimmt, weil er allem Menschlichen Hohn spricht, der Gottesfurcht, der Liebe, der Treue, der Redlichkeit, ja selbst der Furcht vor den Gespenstern.

Ich sage: „Selbst der Furcht vor den Gespen-„stern." Merkt euch diesen Zug, ihr Operndichter! Es ist eine der anziehendsten Szenen im ganzen Stücke! Dem Zuschauer, wohl fühlend, dass er, obgleich ein sattelfester Freigeist, den Muth doch nicht haben würde, einen Geist zum Abendessen einzuladen, stehen, bei Don Juan's Beginnen, die Haare zu Berge. Er interessirt sich! Aber, warum? Aus purem Egoismus: ihm hüpft vor Freuden das Herz, dass er, ohne seine eigne

Haut zu Markte zu tragen, der Neugierde fröhnen kann, wie der zwar ruchlose, aber doch beherzte, Don Juan die seinige aus dem Spiele ziehen wird. So geht's durch die ganze Oper: je mehr Ungeheueres im Stücke vollbracht wird, je schadenfroher fühlt sich der Zuschauer afficirt. Ist einer schönen Jungfrau Gewalt angethan, flugs wässert ihm der Mund; — entsteht aber Heulen, Mord und Todschlag daraus, alsbald schlägt er an seine Brust, und ruft aus: Herr, ich danke dir, dass ich nicht bin, wie jener Sünder! — All dies, noch einmal sei es gesagt, erweckt Interesse, eben weil der Teufel menschliche, (oder, will man lieber, unmenschliche) Verbrechen begeht, von denen sich der Zuschauer sagt, er hätte sie, im Nothfalle, ebenfalls begehen können, vor Freuden aber sich die Hände reibt, sie doch nicht begangen zu haben.

Nun setzt aber, an die Stelle des genusssüchtigen Don Juan, einen Hans Quast mit dem Pferdefusse, von dem niemand weiss, von wannen er kommt, noch wohin er fährt, der einen dummen Görgen verderben will, nicht, wie Don Juan den Masetto, um die Zerline zu erhaschen, das wäre doch ein wirklicher Grund, sondern . . ., ja, wenn er es nur selbst wüsste, warum? — Ihr entgegnet vielleicht, es geschehe, um seiner Seele habhaft zu werden? Da hätte er was rechtes! Ja, wenn's ein Doctor Faust wäre, da verlohnte sich's noch der Mühe; aber solch einen miserablen Bauerburschen! — Oder sollte es mit dem Teufel heuer schon so heruntergekommen sein, dass er eben nehmen müsste, was er kriegen kann?

Ist's euch aber durchaus um Volksmärchen mit Teufels- und Gespensterspuk zu thun, weil ihr nichts von freier Faust zu erfinden vermögt, wie kommt's, dass ihr nicht schon längst zwei dergleichen fix und fertige Volksmärchen-Opern, deren Musik und Text in jeder Hinsicht Meisterstücke sind, zur Aufführung gebracht habt? Ihr staunt? Ihr wisst nicht, was das für Opern sind? Ich will's euch sagen: sie heissen: Lenore, und: die Tochter des Pfarrers von Taubenhain. Es sind freilich nur Balladen, aber, poetisch und musikalisch genommen, so vollkommen dramatisch (dramatisch, sage ich, eine Eigenschaft, welche heut zu Tage nicht mehr auf den Bäumen wächst), dass es nur eines *Arrangeurs* bedürfte wie der Pariser *Castil-Blaze*, um daraus ein paar romantische Opern zu machen, Trotz der schlechtesten, welche jetzt für die besten ausgeschrieen werden. Es käme dabei nur auf eine Kleinigkeit an, welche heut zu Tage gäng und gäbe genug ist, nämlich auf die Kunst das Kurze in die Länge zu ziehen, wie eine Viertelbouteille vortrefflichen Spiritus erst recht trinkbar wird, nachdem man eine ganze Bouteille Brandtewein daraus gebraut hat.

Ihr werdet doch nicht in Abrede sein, dass einem Hand-, und einem Geisteswerke durchaus dasselbe Princip zum Grunde liege, und dass beide nicht in der Qualität, sondern nur in der Quantität verschieden seien?

Ein Schuh, zum Beispiele, und Don Juan, sind aus derselben Idee entstanden, aus der Idee nämlich, etwas Zweckmässig-Schönes zu schaffen. — (Hu! wie die Nebel- und Schwebeligen die Gesichter verziehen ob einer so gemeinen Popularisirung ihres „göttlichen Ideals“!)

Also: ein Handwerker, oder ein Künstler, das ist alles Eins, — oder vielmehr ist nicht Eins, sondern himmelweit von einander unterschieden, nur aber nicht in eurem Sinne, sondern im meinigen. Vernehmt, wie ich das verstehe.

Ein Handwerker muss drei Jahre in die Lehre gehen, drei andere als Gesell arbeiten, und wird dann, wenn sein Meisterstück (ein bedeutsames Wort) den Beifall der Meister erhält, zum Meister gemacht. Aber ihr Componisten fangt das Ding vom Schwanze an: Ihr werdet Meister, ohne Lehrbursche gewesen zu sein! Ist es daher ein Wunder, dass ihr weder Mas nehmen, noch Zuschneiden gelernt habt?

Mas nehmen, — Zuschneiden, — welche sinnvolle Handlungen! — Worin aber besteht beides? Bei dem Schuster, zum Beispiele, darin, dass der Schuh dem physischen Charakter des Fusses gemäss zugeschnitten, das heisst, dass auf seine höckerigen oder vertieften, auf seine langen oder kurzen Formen, Rücksicht genommen wird, dass dem zarten weiblichen Fusse eine weniger starke Bekleidung gemacht, als dem abgehärteten männlichen, dass ein Bauer anders

beschuhet werde, als ein Hofmann, und eine Viehmagd anders denn eine Prinzessin, und dass endlich der respective Schuh gerade nicht länger und nicht kürzer zugeschnitten werde, als der Fuss ist, welchem er zur Bekleidung dienen soll. Während aber jeder Schuster bei der Composition seines Schuhes also verfährt, fällt es euch, ihr musikalischen Componisten, gar nicht ein, weder Mas zu nehmen, noch zuzuschneiden! Ihr arbeitet auf den Kauf, das heisst, ihr kleidet den lustigen, wie den traurigen, den sentimentalen, wie den frivolen, den cholerischen, wie den phlegmatischen Charakter, auf gleiche Weise ein. Ganz besonders vergesst ihr das Zuschneiden: Alles ist auf den Zuwachs berechnet, nämlich auf den der Ohren, welche ihr, in der Besorgniss, ihnen zu wenig zu geben, überall vollstopft, damit die Leute voll für ihr Geld erhalten und wiederkommen. Aufs höchste lasst ihr es euch angelegen sein, eure Arbeit in's Auge (oder vielmehr in's Ohr) fallend zu machen; euch übrigens wenig darum bekümmernd, ob sie auch innerlich solid und dauerhaft gemacht sei, oder ob sie, um mit einem Volksprüchworte zu reden, von der Vesper bis zum Hühnerauffluge dauere.

So lange also ihr Componisten werdet gelernt haben nicht Mas nehmen und Zuschneiden, behaupte ich, ein Schuhmacher, der versteht, einen passenden Schuh zu machen, sei ein würdigerer Künstler, als ein Opermacher, dessen Musik zu nichts passt, als zu Ballast, um nicht drei oder

vier leere Stunden im Meere der Langenweile untergehen zu lassen.

Ich bin der entgegengesetzten Meinung Lessings: die Kunst **soll** nach Brod gehen. Brod ist das Losungswort, welches die ganze menschliche Thätigkeit in Bewegung setzt. Gebt dem Künstler vollauf zu essen, und er wird (wenn's sonst Apollo's Wille ist) Werke schaffen, welche ihm die Unsterblichkeit verschaffen.

Aber die Kunst wird verhungern, wenn die Dilettanten fortfahren, ihr das Brod aus der Tasche zu stehlen. — Ihr beklagt euch, dass der wahren Künstler immer weniger werden? Sehr natürlich: werden doch der Pfuscher, das heisst Euer, immer mehr! Wenn ihr nicht zu Hause den Magen überlüdet, so würde euch nach Theater und Concert der Heishunger antreten, folglich der Künstler in den Stand gesetzt werden, von seiner **Kunst** zu leben, ohne zu einem **Handwerke** (das heisst, zu seiner Kunst, in ein Handwerk umgeschaffen) seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Nennt mir auch nur einen einzigen teutschen Theatercomponisten, (um von diesen allein zu sprechen,) welcher, ohne weitere Anstellung oder sonstige Nebenverdienste, von seinen Compositionen leben könnte? — In Frankreich, in Italien gibt es deren dreissig, vierzig, funfzig! — Und ihr hochmüthigen Teutschen, die ihr Ohren habt und

doch nicht hört, folglich doppelter Streiche würdig seid, werdet ihr immer noch fortfahren, euch für das auserwählte Volk Apollo's zu halten? Wo sind eure Ansprüche (ich meine gegründete, und keine eingebildete) auf diese Ehre? Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, welche heiligengeistartige Vorbedeutung sie auch mit sich gebracht haben mag.

Hört auf, hört auf zu geigen, zu pfeifen und zu krächzen! lasst euren gesammten Musikplunder, den tönenden, wie den papiernen, in Flammen auflodern! und aus der Asche wird ein verjüngter tonkünstlerischer Phönix hervorgehen, bestimmt, eure musikalische Ära von neuem zu beginnen. Freilich wird euch das Alles schwer antreten, denn es ist leichter, eine Tugend anzunehmen, als eine Schwäche abzulegen. Aber, **ich** selbst bin euch schon vor fünfzehn Jahren mit einem guten Beispiele vorangegangen. Von der Natur mit glühender, alles besiegender Liebe und (wie ich mir schmeicheln darf) mit einigem Genie für die Musik geboren, habe ich, gleich euch, nach allen Seiten in die Kunst gepfuscht, dann aber, bei reiferem Verstande (wollte Gott, er käme allen Leuten, wenn auch nicht vor, doch, wie mir, wenigstens mit den Jahren,) keine Feder, keinen Clavis und keinen Bogen mehr angerührt. Dieses Opfer, auf Kosten des eignen persönlichen Genusses meinem besseren Wissen und Gewissen gebracht, ist die Handlung

meines Lebens, auf welche ich den meisten Werth setze!

Auch mit den grössten Wunderwerken macht die Gewohnheit so vertraut, dass sie nicht mehr beachtet werden.

Was ist wunderbarer als das Weltsystem, und in dessen Mitte jener leuchtende Weltkörper, der wunderbarste von allen? Aber wer kümmert sich noch darum? Niemand! — So geht's auch in der musikalischen Welt: was ist hier wunderbarer, als jener glänzende Stern, der, wie der Polarstern, nie untergehen wird? Wer kümmert sich noch darum? Niemand! — Ja, ich sage: Niemand, Trotz jenen falschen Patrioten, welche sich in die Seite kneipen, um nur in eigner Lauheit recht lichterloh aufzubrennen. Aber es ist Strohfeuer, welches eben so plötzlich erlischt, als es entstanden ist. Und gibt es auch einmal unter tausend Personen Eine, welche sich von dem Wunder dieses grössten aller Genies bis zur Anbetung durchdrungen fühlt, ist darum die grosse Menge nicht eben so gleichgültig dagegen, als bekümmerte sich Niemand darum?

O verstocktes Publicum! Ungeheuer mit vielen Sinnen, aber nicht mit vielem Kopf! muss man dir unaufhörlich vorkäuen und wiederkäuen, wie viel du eigentlich an jenem grossen musikalischen Weltlichte besitzest? — Ich will es dir sagen: Alles! Nimm's hinweg, und Null von Null geht auf. Wirst du genannt im Auslande (als theatercomponirende

Nation, versteht sich, denn von deiner Instrumentalisirkunst, als einem After-Nothbehelf, wird gar keine Notiz genommen); so geschieht's bei seinem Namen; sein Name vertritt dich, sein Name ist der Kopf, der auf deinem Rumpfe sitzt: ohne ihn wärst du ein bloser Strunk.

Weisst du, aufgeblähter Bauch, wie man im Auslande von dir urtheilt? — Ich will dir's sagen: „Was will denn," heisst es dort, „jenes Volk" (ich bitte dich, dies Wort in einer andern, als der ernsten Bedeutung zu nehmen) „mit seinem hochmüthigen Bettelstolze? Während wir alle unsere musikalischen Bedürfnisse durch uns selbst bestreiten, keine einzige fremde Note auf unsern Theatern*)

*) Das ist in Italien wörtlich wahr; denn die Versuche in Mailand mit Mozart, in Neapel mit Spontini, und, ich erinnere mich nicht, wo? mit Cherubini gemacht, (Spontini und Cherubini sind Italiäner, aber nicht italiänische Componisten,) sind so unglücklich ausgefallen, dass wahrscheinlich so bald keine neuen werden gewagt werden. — Was das Theater Odéon zu Paris mit seinen ausländischen Opern anbetrifft, so werden wir diese Zwitter- oder Missgeburt, dem unnatürlich geformten Schosse mit der Kneipzange der Verstandesspeculation entrissen, über eine Weile nicht mehr sehen, das prophezeihe ich hiemit vor ganz Teutschland und wo sonst hin etwa die *Cäcilia* dringen mag. Selbst mit dem dortigen italiänischen Theater, welches Trotz seines, bei den Ausländern und den höheren, entfranzisirten Klassen genossenen Beifalls, niemals ein Theater der Pariser Nation gewesen, noch werden wird, scheint es, so viel ich aus öffent-

dulden, und diesen oder jenen ausländischen Componisten kaum den Namen nach kennen, treibst du, armseliges teutsches Volk, die Frechheit so weit, uns allen möglichen Spott und Schimpf mit

---

lichen Blättern und Privatnachrichten schliessen kann, eben der vielen kostspieligen Experimente wegen, welche man damit anstellt, auf die Neige zu gehn. Freilich dürfte den Franzosen eine musikalische Wiedergeburt bevorstehen; aber weder einem ausländischen Theater wie dem italiänischen, noch einer Winkelbühne ohne allen bestimmten Charakter wie dem Odéon *) wird die Ehre widerfahren, sie bewerkstelligen zu helfen. Auch wird sie sich nicht in so gewaltigen Sprüngen, wie das Odéon jetzt gethan, sondern langsamen Schrittes, und zwar einzig und allein auf den beiden Pariser Nationalopernbühnen, dem Theater Feydeau (*Opéra comique*) und der grossen Oper, begeben wollen. Von hier aus allein, als den Theatern, welche nicht allein Paris, sondern ganz Frankreich, für klassisch anerkennt, kann auf das französische Publicum gewirkt werden; alle übrigen Versuche, so anschei-

---

*) Das Theater Odéon ist, Trotz seiner Grösse und seines architektonischen Werthes, ein Winkeltheater, wie sein ihm in jeder Hinsicht ähnlicher, Zwillingsbruder zu Wien, das Theater an der Wien. Beide, alle recitirten und gesungenen Gattungen durchlaufend und eben aus diesem Grunde in keinem reussirend, besitzen weder Repertoire, noch Schauspieler, noch Publicum. Sie schleppen ihre klägliche Existenz von einem Jahre zum andern hin, ruiniren, Trotz der beträchtlichen Zusteuer von Seiten der beiden respectiven Regierungen, ihre jedesmaligen Directionen, und sprechen allen Kunstexperimenten Hohn, welche mit ihnen angestellt werden. Beiden Theatern würde nicht besser zu helfen sein, als wenn man sie ganz eingehen liesse.

A. d. Verf.

Worten anzuthun, mit den Händen aber uns, auf eine wahrhaft Highwaiman-Weise, die letzte musikalische Krume aus der Tasche zu stehlen, um dich vor dem Hungertode zu schützen?"

„Wie! ein Volk, fast keine inheimische Note mehr auf seinen Theatern singend, sondern mit wahren Straussenkehlen auch die heterogensten Gattungen (die ultramelodischen, wie die ultradeclamatorischen, den Barbier von Sivilien, wie den Schnee) abgurgelnd, ist frech genug, mit einem oder dem andern hochnothpeinlichen Henkerskomponisten an seiner Spitze, unsere Heroen von der Seine und der Tiber lästern, ja gar lächerlich machen zu wollen, — unsere Heroen, welche mit dem kleinen Finger weiter reichen, als jene Componisten, wenn sie sich auf der Folter-

---

nend glänzend auch der Erfolg sein dürfte, werden nur augenblickliche Resultate liefern. Übrigens kann die Reform nicht im Wege des Überbietens der beiden *genres*, nämlich der Melodie und der Charakteristik, wie es mit den, in diesem Augenblicke auf dem Odéon aufgeführten Werken geschieht, bewerkstelligt werden, sondern allein durch Zurückführung in die vernünftigen Gränzen, vom höchsten Verstande und dem klarsten Genie aufgesteckt, wie es einst Gluck auf dem grossen Operntheater mit seiner Iphigénie, und Piccini auf dem italiänischen Theater (*aux Italiens*, das hiess damals die, auf dem Theater Favart sich in Vereinigung mit der alten italiänischen Comödie gebildet habende, französische komische Oper, aus welcher sich einige Jahre vor der Revolution, durch Trennung, das Theater Feydeau bildete) mit seiner *Buona figliuola*, bewirkten.

A. d. Verf.

leiter nach allen vier Himmelsgegenden haben die Glieder ausrenken lassen?“ —

So, und noch weit ärger, kläfft man Euch an, meine geliebten Landsleute.

Ihr lacht dazu, wie es eurer Vermessenheit gebührt, und fahrt fort, die Hände in den Schoss zu legen und — zu betteln und zu stehlen und hochmüthig zu sein. — Bravo! Ihr seid unverbesserlich!

Gottfried Silbermann.

Mittheilungen aus dem Leben und Wirken berühmter Künstler können in der *Cäcilia*, dem Bereiche des Schönen, nicht unwillkommen seyn. Bedenkt man nämlich, dass die Orgel, sowohl um ihrer Bestimmung für das Erhabene und Feierliche, als auch ihrer vielfachen Wirkung willen, für ein Kunstwerk, dessen Erfindung den menschlichen Verstand zur Bewunderung zwingt, gehalten werden muss, so wird die Erinnerung an ausgezeichnete Künstler, die in diesem Fache durch ihre trefflichen Leistungen sich einen bleibenden Ruhm zu erwerben wussten, mehrfach zweckmässig seyn.

Unter Künstlern dieser Art aber verdient einen ehrenvollen Platz Gottfried Silbermann, berühmter Orgelbaumeister in Freiberg, im Königreiche Sachsen, dessen Andenken vor Kurzem durch eine kleine Schrift *) erneuert worden ist.

Eine genaue Beschreibung der Vorzüge, Wirkungen und Eigenthümlichkeiten der Kunstwerke dieses Mannes, unter denen, in Vergleichung mit ähnlichen, eine gewisse Unwandelbarkeit und Dauer und vollkommene Symmetrie, ausgezeichnet ist, zu geben, wer könnte das? Aber wer auch nur einmal ein Werk dieses Meisters gehört hat, der wird sich der Kraft und majestätischen Fülle des anziehenden Gesanges, wie des besondern Zaubers, der sich darin aussprach, gewiss noch bewusst seyn. Kenner konnten nicht ohne Erhebung und Begeisterung die harmonischen Klänge des unstreitig vollendetsten Kunstwerks dieses Meisters in der katholischen Kirche zu Dresden

*) Etwas zur Feier des ersten Jubiläums der beiden Silbermannischen Orgeln in Rötha, von Ritter, Oberpfarrer und Adjunkt der Ephorie. Leipzig, 1821.

vernehmen, ohne diesen Sphärenklang zu bewundern. Merkwürdig ist es, dass, bei den unbestrittenen Fortschritten der Mechanik in dieser Kunst, Silbermanns Orgelwerke, nach einem Zeitraume von 100 Jahren, dennoch durch ihre Dauer, durch zweckmässigen innern Bau und Sauberkeit, neben den besten in dieser Art nicht nur ihren Werth behaupten, sondern, durch ihre Fülle und Festigkeit des Tones, durch das Schneidende der Principal-Stimmen, vor vielen sogar den Vorzug verdienen. Um so mehr darf ich daher hoffen, dass Folgendes aus dem Leben und über die Leistungen des wackeren Künstlers vielen Lesern der *Cäcilia* nicht unwillkommen seyn werde.

Gottfried Silbermann, Königl. Pohlnischer und Churfürstl. Sächs. Hof- und Landorgelbaumeister, zu Freiberg im Königreiche Sachsen, wurde geboren 1683 den 14. Jan. in Frauenstein im Erzgebirge. Von seinem Vater, einem Zimmermanne, wurde er einem Buchbinder in die Lehre gegeben, musste aber, muthwilliger Jugendstreiche halber, dieselbe verlassen, entfloh zu seinem Vetter, einem benachbarten Müller, und von da wieder zu seines Vaters Bruder, dem Orgelbauer Silbermann in Strassburg.

In 3 Lehrjahren hatte er im Tischlerhandwerk schon solche Fortschritte gemacht, dass er ein Kunstjünger werden und ihm die Miterrichtung einer Orgel in einem Kloster bei Strassburg anvertraut werden konnte. Doch nöthigte ihn hier die Entdeckung seines Plans, der Entführung einer Nonne, zur Flucht, und er kehrte in seinen Geburtsort Frauenstein zurück. Aus eigenem Vermögen, das er sich bei seinem Oheim gesammelt hatte, erbauete er hier die erste Orgel, die ihrer Trefflichkeit halber den Beifall aller Kenner erhielt und seinen Ruhm begründete.

Im Jahre 1712 verlegte er seinen Wohnsitz nach Freiberg, welches auch sein lebenslänglicher Aufenthalt geblieben ist. Von hier aus verbreitete sich sein Ruhm bis ins Ausland. Er erhielt einen ehrenvollen

Ruf nach Petersburg und Copenhagen; aber beides lehnte er aus Liebe zu seinem Vaterlande ab. Silbermann hat sich aber durch Erbauung seiner trefflichen Orgelgelwerke nicht nur als einen genialen, sondern auch durch Verfertigung seiner Flügel, Pianofortes und Claviere, die allgemeinen Beifall fanden, so wie durch das von ihm erfundene *Cembal d'Amour*, als vielseitiger Künstler berühmt gemacht.

Die Art und Weise der Betreibung seines Geschäfts anlangend, so geschah letzteres fabrikmässig, aber mit seltener Vorsicht, Fleis und Sorgfalt. Untüchtigkeit und Halbheit waren ihm gänzlich verhasst. Das Kleinste und Unbedeutendste, wie das Grosse und Wichtige wurde von ihm mit gleicher Genauigkeit beachtet. Von zehn Gesellen in seiner Werkstatt und unter seiner Aufsicht, arbeitete jeder nur eine und dieselbe Art der Arbeit und gelangte dadurch zur Vollkommenheit. Einer, Namens Kaiser, hatte 30 Jahre lang nichts als Stöckchen und Ärmchen an den Wellen gemacht; andere hatten andre Arbeiten in Zinn und Holz. Das Hauptgeschäft aber, Löthung, Intonation und Stimmung, übernahm der Meister selbst. Zu seinen Arbeiten aber bediente er sich der besten Materialien, des ältesten Holzes und des vorzüglichsten englischen Zinns, und sparte dazu keinen Aufwand. Darum tragen noch jetzt seine Werke das Gepräge der Gediegenheit und Dauerhaftigkeit an sich. Die Disposition der Stimmen ist bei Silbermann, in Vergleichung mit Orgelwerken seiner und neuerer Zeit, einfach und fast in jedem seiner Werke dieselbe; aber desto mehr Bewunderung erregt die Wirkung jeder einzelnen. A u c h w e n i g e Bässe machen in seinen Werken Effect.

Unter seinen Schülern zeichnete sich aus: Zacharias Hildebrand, der seinen Werken grössern Umfang gab, und die von seinem Meister beobachtete Grenzlinie der Klaviatur, von $\overline{\overline{\overline{c}}}$, bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$ ausdehnte. Er ist nicht nur der Erbauer zweier trefflicher Orgelwerke, in Hamburg in

der heil. Geistkirche und in der Stadtkirche zu Naumburg an der Saale, letzteres durch Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonverbindung unstreitig eins der vorzüglichsten in Teutschland, sondern er hat auch, nach seines Meisters Tode, das oben genannte Werk in der katholischen Kirche zu Dresden rühmlich vollendet.

In seinen Leistungen zeigte Silbermann eine seltene Beharrlichkeit, die aber, bei dem unerwarteten Misslingen, auch leicht in Zorn entflammte. *) Das Feuer seines Temperamentes riss ihn nicht selten zu etwas fort, das er im Stillen bereuete. Sein Character war offen und gerade, bisweilen an das Rauhe, Mürrische und Grobe streifend. Im Gefühle seines Kunsttalents war es ihm wenig um die Gunst Anderer zu thun, und sein Symbol war: „der lebt „am glücklichsten, der weder selbst gern gross seyn, „noch mit grossen Leuten viel zu thun haben will.“

S. hat, in dem Zeitraume von ungefähr 1708 bis 1753, sieben und vierzig ausgezeichnete Orgelwerke geliefert, worunter das zu Frauenstein sein erstes, und das in der katholischen Kirche zu Dresden sein letztes ist. Die meisten, nämlich 25, waren mit 2, 16 mit einem, 4 aber, worunter die zu Freiberg und Dresden die vorzüglichsten sind, mit 3 Klavieren. Durch sein Kunsttalent

*) In einer neuerbauten Orgel liess eine Basspfeife eines Flötenregisters etwas Schnarrendes hören, und wurde daher augenblicklich zertrümmert und dem Feuer übergeben. Erst bei der Intonation der neuen, an ihre Stelle getretenen, entdeckte man an einem nicht allzuentfernten Fenster die wahre Ursache jenes Missklangs, durch die Vibration einer Glasscheibe vom gleichen Ton. Der Kunsteiferer konnte sich nicht halten, und für die erlittene Täuschung erfuhr das Fenster das Schicksal der Vernichtung. — Einst wollte ein Fremder bei ihm ein Klavier kaufen, worunter sich unter mehreren auch eins von einem seiner Schüler befand, das jenem ausschliessend gefiel. S. empfindlich über diese Beschränkung seines Ruhms, kaufte es dem Verfertiger im Geheim sogleich ab, und unter dem Vorwande, dass es bereits verhandelt sey, wurde es zerschlagen. *d. Vf.*

hatte er sich ein bedeutendes Vermögen erworben, wovon durch Testament ein Kunstgenosse, Schöne, 4000 Thlr., das Übrige aber, sein Oheim, der Hofcommissär Silbermann in Dresden, erhielt.

Er starb in Dresden 1753, den 4. August, im 70ten Lebensjahre.

Möge besonders jungen Künstlern dieses Fachs das Beispiel Silbermanns eine Ermunterung zum Nacheifer und Streben nach Vollendung werden, und mögen ihnen die Worte aus der obengenannten Jubelpredigt unvergesslich seyn, die zugleich einen Beweis schöner Darstellung enthalten: „Sollten wir nicht heute mit dankbarer Freude das Andenken eines Mannes erneuern, der zur Verbindung der Kunst mit der Religion so kräftig wirkte und uns Kunstwerke aufstellte, die den Geist der Andacht so wirksam beleben und Jahrhunderte in ihrer Vollendung dauern? — Sein Beispiel soll aber auch jeden unter uns ermuntern, in seinem Fache sich auszuzeichnen, jederzeit etwas Tüchtiges zu liefern und allen Arbeiten die möglichste Vollendung und Dauer zu geben, um unseren Posten Ehre zu machen und uns um Mit- und Nachwelt bleibendes Verdienst zu erwerben. Der stümperhafte und gewissenlose Arbeiter verdient Verachtung und geht im Strome der Zeit unter. Der geschickte und redliche Mann aber, er stehe wo er will, gewinnt wahre Achtung und lebt fort im Andenken guter Menschen.

D. Rebs.

Mittheilungen
von Fr. Haug.

Lülly.

»Quinault's schwache Verse sind leicht zu kompo»niren, Freund!« sagten Lüllys Bekannte im Scherz, »aber bey Stellen eines grossen Dichters möcht' es Dir »wohl schwer fallen.« Lülly, durch ihr Necken aufgereizt, und von Begeisterung ergriffen, eilt an sein Klavier, denkt einen Augenblick nach, und singt die berühmte Stelle in der Iphigenie:

»Un prêtre environné d'une ſoule cruelle
»Portera sur ma ſille une main criminelle,
»Déchirera son sein, et d'un oeil curieux,
»Dans son coeur palpitant, consultera les Dieux.«

Die Zuhörer wähnten bey dem grässlichen Schauspiele gegenwärtig zu seyn, und ob den Tönen, welche der Musiker mit den Worten des Dichters zu verweben wusste, richteten ihre Haare sich empor. (*Almanach litteraire*, 1781.)

Musikliebe.

Riccimer, König der Vandalen, wurde von Belisar geschlagen und musste in die Gebirge fliehen. Von dort liess er den Feldherrn um Brot bitten, damit er nicht Hungers stürbe, um einen Schwamm, seine Thränen zu trocknen, und um ein musikalisches Instrument, sich zu trösten. (*Vie de l'Empereur Justinien.*)

Ein unvorgreifliches Bedenken über die itzige musikalische Kultur à la mode.

Würzburg am 18. Juni 1825.

Auf dem Angesichte unserer Zeit kokettiren zwei grelle Schönpflästerchen, nämlich das papierene in Bezug auf Staats- und Geschäftsleben, und, was die ästhetische Bildung belangt, das musikalische. Weil nun weder der Land- noch Gottesfrieden je das Reich der Töne in seine Huth genommen, so ist uns dadurch freie Fug und Macht gegeben, eben dieses letztere zu lüften, um etwa die verdeckte Pocke zu erkunden, die darunter liegen mag.

Auf dem ganzen Europäischen Kontinente hat sich in unsern Zeiten die Musik so allgemein verbreitet, dass sie unsere ganze künstlerische Richtung modificirt hat, und es ist da leicht zu begreifen, wie oft man hiebei der prunkenden Brautjungfer auf die Schleppe tritt, und ihre Kränze in den Staub knetet. Darum wagen wir hier ein Wörtlein zu Schutz und Trutz für sie, und wir rechnen in dem äussersten Falle noch auf alle quickende und kreischende Sack- und Röhrenpfeifer, Gross- und Kleingeiger, dass sie unsere frommen Wünschen beherzigen mögen.

Eines der traurigsten Uebel in dieser unserer Werketagswelt ist, dass man der Musik zwar die Ehre einer Kunst gestattet, aber nur eben einer

niederen Brodkunst, mit der die Künstler ihren hungrigen Weibern und Kindern die leeren Esstöpfe füllen wollen; dem gemäss ist eben allenthalben der dieser Ansicht entsprechende neue Pestalozzi erstanden, welcher seinen Eleven die schwarzbesechzehntelten Notenblätter von Violin-Kaprizen oder die dürre Sekundstimme einer Bühlerischen Messe mit Knute und Haselstock einbläut; und leichtlich lässt es sich den armen Geigern in den Dorfkirchen anhören, wie sie mit ihrem pedantischen, prickelnden Lirum-Larum die so derb gefühlten Lektionen jämmerlich herunterstreichen, dass es den bausbäckigen Engeln an den breitverschnörkelten Kanzeln die stieren Augen erweichen könnte.

Man glaubt denn nun endlich, Gottlob! nach so vielen hundert Jahren, klüger und gesetzter geworden zu seyn, als die kindischen Tropfen von Griechen, die bei ihrem Monochorde oder ihrer späteren Lyra fühlen, weinen und jauchzen konnten; jetzt stellt sich der prosaische Musensohn, wohleingedenk des Wahrwortes: *Sapiens semper idem*, mit der ruhigsten Haltung an seinen Pult, und wir haben es aus vieler leidiger Erfahrung, dass sich dieser Indifferentismus, mit einer eisernen Beharrlichkeit, durch alle Sirenischen Abzeichen der Musik, in den verschiedenen Nüancen des Tempo's und Ausdruckes, ganz meisterlich durchzuschlagen weiss. Dabei brauchen wir es kaum noch anzumerken, dass es eben so Brod-Komponisten giebt, und der arme

Schlucker oft mit der Spende seines Verlegers die letzte Fastensuppe schmelzt, wenn noch nicht das erste Exemplar seiner Divertissements abgesetzt ist. Nichts ist diesen Helden, bei der grossen Fertigkeit in ihren Schöpfungen, lächerlicher, als dass man bei Kompositionen tieferes Studium und warme Originalität voraussetzen will; sie hätten es dem verblendeten Mozart dreister in das Gesicht gesagt, was er für ein Narr sei mit der Mühe bei der Ausarbeitung seines *Requiem*, als seine Memme von Ehegespons es that, als ihr, bei dem sichtlichen Dahinwelken des Künstlers über der Arbeit, bange wurde. Es ist nichts bequemer, als ein Reminiszenzen-Magazin und die edle Arrangir-Kunst: hat man da das Verhältnis der drei Harmonie-Töne und ein Bischen von den Dissonanzen obendrein gehört, so ist die Schellenkappe fertig, und wirklich ist es höchlich zu wundern, dass uns die Leipziger Messen nicht schon längst „Anweisungen, in drei Stunden den Generalbass zu lernen,“ gespendet haben, wie es ja z. B. viele Anleitungen giebt, in drei Stunden französisch zu lernen.

Doch wir wenden uns von dieser Erörterung weg, und gehen auf eine weitere Triebfeder der musikalischen Ausbildung über, nämlich auf die Galanterie. Dass wir dabei mit unsern verehrten Lesern in vornehme Gesellschaft kommen, die uns mit den Lorgnetten mustert, versteht sich von selbst, und wir dürfen uns dessen um so weniger entblöden, als wir uns durch drei

Tropfen *eau de mille fleurs, première sorte: chez Pierre Bonvivant à Paris, sur le pont neuf, Nr.* 123,456,789, die uns der dienstwillige *Jean* für einen *sou* auf das Sacktuch giesst, zu ihres Gleichen erheben können. Hören wir ja doch sogleich am Eingange des Salon die überirdischen Töne des meisterlichen *Pianoforte à quatre chordes*, und erblicken die schlanke Nymphengestalt der kehl- und fingerfertigen Sängerin, die alle Hörer zu Faunen entzückt! Frage man sie nur, warum sie musikalisch sey, so wird sie, nach einer langen Pause hysterischer Verwunderung, merken lassen, sie folge eben dem guten Tone, sey ein Fräulein der bester Erziehung, und der *Maestro* müsse sich eine Ehre daraus machen, wenn sie und Leute ihres Gleichen seine Cavatinen nachtigallen.

Es zeigt überhaupt eine eminente Meisterschaft in dem Kapitel der Lebensklugheit, jede Sache vielfach zu benützen, und wie könnte man in Abrede stellen, dass in dieser Hinsicht heutzutage die Musik ein in der menschlichen Ökonomie allgemein brauchbares Hausmittelchen ist, das bald den vermissten Hymen bei den Haaren herzuziehen, bald dem *nonum in annum* bedrückten Supplikanten Amt und Pfründe zu verschaffen weiss!

Aus diesen und ähnlichen Gründen und ganz von Rechtswegen hat sich daher die Musik selbst dem Tone der Welt fügen müssen, und es gibt kein besseres Zeichen, dass man mit dem Zeitgeiste fortgeschritten sey, als *Musique à la mo-*

de zu schreiben oder zu exequiren. Da man nun zur Zeit bei der menschlichen Stimme einen brillanten Flöten- oder Violinsatz, mit Wagnissen, Bravouren und tändelndem Cantabile trägt, worüber wir den musikalischen *Nobile*, Herrn Joachim Rossini, nöthigenfalls als Zeugen benennen, da es itzt zum Tone gehört, die Instrumente aus ihrem Wesen zu werfen, auf der Flöte zu geigen und auf der Geige zu flöten, und da nun endlich die alten ergreifenden Kirchenmelodieen als eine gothische Ausgeburt unter das rostige Eisen geworfen worden sind, so ist es nur die letzte sündige Zuckung eines antiquirten Geschmackes, wenn Karl Maria von Weber mit seinem Freyschützen so allgemeinen Beifall gefunden, und gewisslich hätte er mit seinen dickblütigen Viola - Tremulanten keine solche Epoche gemacht, wenn der liebe Kind nicht den Teufel und seinen ganzen verfluchten Anhang, unter den verschiedensten anmuthigen Spektakeln, zum Besten gegeben hätte, wobei es immer so rege und lebenslustig auf dem Paradiese der Theater wurde. Was ist es für ein langweiliges Unding, sagen die Spiessbürger, um die Arie der Agathe: „Und ob die Wolke sie verhüllet“! Schon dreimal hat das Parterre die Runde gegähnt. — Der Bauernwalzer und der Spottchor, mit einigen Arien, die als tolerirte *famuli* zur Seite laufen, sind noch zur Noth schöne Piècen, denn da geht es doch recht lustig her. — Und mit seiner Originalität soll sich übrigens Herr Karl Maria auch nicht so breit und wichtig machen,

weil sogar der Rochus Pumpernickel (*God save*!!) die Grundlage des Marsches ist. Die Rossinische alleinseligmachende Cantilene, das liebliche Dahinhüpfen der Triolen, die Wirbeltrommel und die Triangel, zu der er sich in der Preciosa erst bekehrt, fehlen hier ganz! Darum ans Kreuz mit ihm! an's Kreuz!! und wir schreiben demgemäss über den Weihetempel der modischen Tonkunst, *mutatis mutandis*, jene Worte des alten griechischen Philosophen:

„ὀυδεισ ἀροσσινικοσ ἐισετο.“ *)

Es ist doch gewiss, die Musik ist um des Publicums Willen auf der Welt, nicht etwa das Publicum wegen der Musik, und das Orchester ist höflich und bereitwillig genug, das zu serviren, was verlangt wird, sey es eine Symphonie in brauner Buttersauce, oder ein englisches Nationallied *à la Rostbeef* variirt.

Bei den Konzerten vollends wird eigentlich nur ein Zeitvertreib und eine Erlustigung gesucht. Das hiesse die Leute um ihr gutes Geld prellen, und wäre ganz gegen die Abrede, wenn das Orchester weiter gehen wollte. Man hat sich den ganzen Tag hindurch müde gehudelt, geschrieben und gerechnet, gekocht und gebügelt, da geht man Abends in den Konzertsaal, um lustig und guter Dinge zu werden; wie kann es da einem Direktor einfallen, die sieben letzten Worte von

*) Nur über Rossini geht hier der Weg! oder wörtlich: Kein Rossini-Unkundiger trete ein!

Hayd'n, oder Schneider's Weltgericht aufzulegen? Denken, fühlen, oder gar traurig werden, das will man durch- und durchaus nicht; darum „macht's 'n lustjen aff!“ Man besehe nur die bunte, frisirte, geschnürte, geschminkte, befiederte und bebänderte Frauenmasse, zu ihren Seiten die Elegants mit Arkadischen Schafsblicken, wie Alles sich überbietet im Glanze des Putzes, in den feinsten Künsten der Galanterie und Koketterie, und man wird wohl billig verzweifeln, dass hier dasjenige am Platze sey, was man die eigentliche Kunst nennt. Wenn wohl periodisch ein musikalischer Pickelhäring oder eine vielverehrte Stadtjungfer eine Pièce zu Ende geradbrecht, da lärmt die ganze Versammlung mit Bravo und Dacapo; aber die Schalke wissen selber wohl, wie wenig hiervon der Kunst gebührt, und am Ende, wenn sich die Applaudanten streiten, der ganz allerliebsten Sopranistin den Arm zu bieten, wird es kund, wie sich Amor erfrecht hat, dem würdigen Apollo ein Schnippchen zu schlagen.

Das Motto, welches das *Journal des modes* führt: „*Diversité c'est ma dévise*“, ist im Grunde auch der Kernsatz des modernen Geschmackes in der Musik. Von demselben Thema, von demselben Komponisten längere Zeit etwas zu hören, das wäre viel zu langweilend; wir sind hierin intensiv und vielseitig geworden: von einem Konzerte etwa nur das Allegro, dann wieder ein Menuett eingelegt, Punktum, und dann wie-

der *et cätera et cätera.* Besonders ist aber das Potpourri so recht eigentlich aus der Hörer Herz geschrieben, und hören wir hie und da einen braven Künstler in seinem Konzerte ein Potpourri geben, so flüstert uns ein Schelm von Dämon in das Ohr, wie gut er sein gemischtes Publikum verstehen möge. Es ist ja allgemein kundig, wie viel, zur Zeit, der hochwichtigsten Amtsgeschäfte und Hausgeschäfte sind in unserem Leben, und da thut es uns Noth um ein Hautgoût von Musik, um eine Quintessenz von Meistern und Ideen, dass man sie in Einer Stunde weghaben kann. Wir können es darum täglich hören in den musikalischen Cirkeln, wie man einen beliebten Künstler an allen seinen Gliedmassen lange bricht und martert, bis ihm endlich der arrangirende Henker in den Finalakkorden des letzten Presto das Rad auf die Brust stösst. Die vielen *Recueils des Operas et Ballets* u. dgl., welche die Musikalien-Bureaux in den Verlag nehmen, beweisen das Beliebte der Kompilation, welche doch noch auf allen Fall den Vortheil hat, die neuesten Produkte gemeinsam zu machen, und das Volk bei der Nase mit dem Zeitgeiste fortzuführen.

Wer es erkannt hat, wie bei einem gewissen Erziehungs-Systeme gesorgt war, durch den ersten Unterricht der Jugend den Geist zu kastriren, der wird es wohl auch klärlich einsehen, wie der Weltton gesorgt hat, seine selbstgesponnene, selbstgemachte Musik durch den konsequent geregelten

Unterricht zu begründen und festzuhalten. Befänden wir uns jetzt im Convicte mit den verehrten Lesern, so müsste uns Pater Lector die neueste Ankündigung eines jungen Menschen in einem öffentlichen Blatte ablesen, der da um einen billigen Preis Unterricht in der Musik ertheilt. Lassen wir nun den Proklamanten kommen, benützen wir den geistlichen Einfluss des Pater Lector, und bringen ihn als Hauslehrer der Pensionistinnen im Ursuliner-Kloster unter, so lässt es sich mit Gewissheit erkennen, dass er ein Tausendkünstler ist, indem man bei ihm Musik lernt, und weiss nicht wie, d. h. man klimpert schon in einigen Monaten ein Tänzchen und singt eine Arie, ohne dass man nur vorher erfahren hat, wo man denn hinaus wolle, und wie man es im Grunde der Seele anzufangen habe. Mit dem trockenen Takt, mit den Tonarten, mit fortschreitenden Übungen, Fingersatz, Harmonielehre u. dgl. wird man nicht mehr geplagt; der Tonkünstler sagt es, wie man es gerade hier oder dort machen müsse, er spielt und singt es vor, und wenn es nun die Schülerin auswendig weiss, ist seine Lohnarbeit zu Ende. Ja, wir möchten es kaum rathen, anders zu Werke zu gehen, und etwa Pianoforte nach Bach zu lehren, denn die Musik gehört nur zu den Nebenstunden, und Mama schlägt das Töchterchen mit dem Kochlöffel auf die Finger, wenn sie die Zeit mit ihrem Klimpern verdirbt; denn die Männer brauchen tüchtige Hausfrauen, das heisst

Koch-, Strick- und Spinnmaschinen, und keine Tonkünstlerinnen.

Wir möchten da nur zusetzen: lieber keine Kunst, als falsche Kunst. Fertige Virtuosen-Fertigkeit liegt nicht als integrirend in ihr, sey es nun im Laufe der Finger, in dem Sturmflug der Stimme oder in dem Lesen der Noten; aber Herz und Geist müssen an dem rechten Fleck vom Lehrer angegriffen werden. Freilich giebt es musikalische Maschinen, die des innern Resonanzbodens ermangeln: das ist aber die widrigste Stufe der Weiblichkeit, die nicht fühlt beim Tone und die weder kalt noch warm ist, wie der Heiland sagte, dass man sie ausspeien sollte aus dem Munde.

Doch weil es weibliche Vehmgerichte geben könnte, so wollen wir den Stossseufzer noch auf halbem Wege unterdrücken, und unter den Schutz und Schirm der heiligen *Cäcilia* fliehen. Wir wollen es aber auch noch schlüsslich mit zerknirschtem Herzen bekennen, wie es uns gedrückt die Farbe zu verläugnen, und es nicht frei zu sagen, dass wir eine Ersättigung und Ergreifung der ganzen menschlichen Innerlichkeit in den Tönen suchen. Darum sind uns auch diese Heuchelworte, womit wir diese Caprice spielten, von Herzen leid, insoferne wir die bessere Idee dadurch beleidigt hätten, was wir aber kaum zu glauben im Stande sind, und wir fassen

den steifen Vorsatz, ihr getreu und dienstlich zu bleiben.

Ja wir haben auch noch die gewisse Hoffnung, und den aufrichtigen Wunsch, dass des Unkrautes weniger werde, welches der Böse unter den Weizen säet, und wir wissen, dass Viele noch hierin gleichen Sinnes sind. —

J. Sartorius.

Charade.

An Chlorinde.

Wird durch die Erste besser nicht, was schlecht;
Zeigt sie doch Andres an, als was gewesen;
Ihr dient der Unverstand als treuer Knecht,
Nur was als sie erscheint, scheint ihm erlesen.
Gefällt dir's doch, durch holde Zauberey'n,
Beglückend stets die Erste mir zu seyn.

Die Andre tönt, ein bittend Wort, ein Ruf,
Im dunklen Hain, in Felsenklüften wieder;
Die Allmacht, die der Liebe Flügel schuf,
Gab auch der Sehnsucht ihre zarten Lieder.
Ach, dieses Herz, das trostlos oft verzagt,
Spricht öfter sie, als es die Lippe wagt.

Mein Ganzes fesselt dich mit geist'gem Band.
In heil'ger Tonkunst göttlich reinem Streben
Lebt, dessen Lied du singst, vom Vaterland
Schon lang getrennt, ein würdig schönes Leben.
O, Teutschland! soll es immerdar so seyn,
Dass oft die Besten nicht in deinem Schoos gedeihn?

J. A. Lecerf.

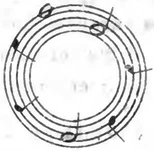
Nähere Mittheilung

über

den Räthsel-Canon des zweiten Heftes der Cäcilia.

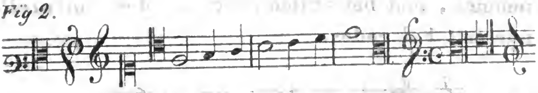
Die Räthselaufgabe war, wie die verehrlichen Leser sich, aus dem ersten Bande (Heft 2) S. 132 und (Heft 3) S. 280, erinnern werden, folgende:

Fig 1.



die Auflösung aber wurde auf Seite 209 des 2. Bandes, (Heft 7,) in der contrapunctisch gewöhnlichen und für Bewanderte ohne Anstand verständlichen Form folgendermasen gegeben:

Fig 2.



Äusserungen von mehren Seiten her wollen nun aber verlautbaren, dass diese als Auflösung gegebene Darstellung für einen Theil unserer Leser, wie freilich wohl zu vermuthen gewesen, nicht sowohl als Auflösung, als vielmehr selbst noch als Räthsel dastehe. Es scheint daher nöthig, eine, auch für Nichtcontrapunctisten verständliche Erklärung wenigstens jetzt noch

nachzuholen; und dieser Verpflichtung zu genügen, möge denn noch folgende nähere Erläuterung der Auflösung hier stehen.

Wenn man den Ring Fig. 1 so zu einer graden Zeile auseinanderbiegt wie in Fig. 2 geschehen, so kann diese Notenzeile als Canon gesungen werden, und zwar so, wie die dabei angezeichneten Schlüssel andeuten, und auf so vielerlei verschiedene Arten, als verschiedene Stellungen von Schlüsseln vorgezeichnet sind; woraus sich die, am angef. O. S. 280 erwähnten, vier verschiedenen Auflösungsarten ergeben.

1. Erste Auflösungsart. Wenn wir nämlich die obige Notenzeile Fig. 2 betrachten, so finden wir am Anfange derselben zuerst sechs Schlüssel vorgezeichnet, von welchen drei ganz verkehrt gestellt sind. Wir wollen aber vorerst nur von den nicht verkehrt gezeichneten Notiz nehmen, und betrachten daher an der Notenzeile nur erst Folgendes:

Fig 3

Da nun die Vorzeichnung aus einem sogenannten Violin-Schlüssel, dann einem Sopran-, und einem Tenorschlüssel besteht, so bedeutet dieses, dass diese Noten von der einen Stimme im Violinschlüssel, von der anderen im Sopran-, und von der dritten im Tenorschlüssel gelesen und gesungen werden sollen; also:

Erste Stimme:

Fig 4.

Zweite Stimme:

Fig 5. *)

Dritte Stimme:

Fig. 6 **)

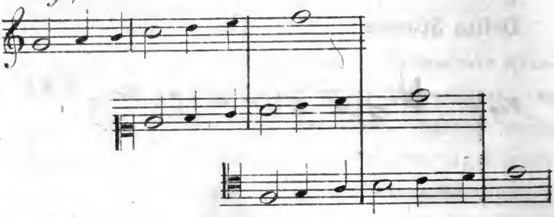
---

*) Für diejenigen, welchen der Discantschlüssel nicht geläufig ist, mögen hier dieselben Noten in Violinschlüssel übersetzt stehen:

**) Für des Tenorschlüssels Unkundige in Bassschlüssel übersetzt:

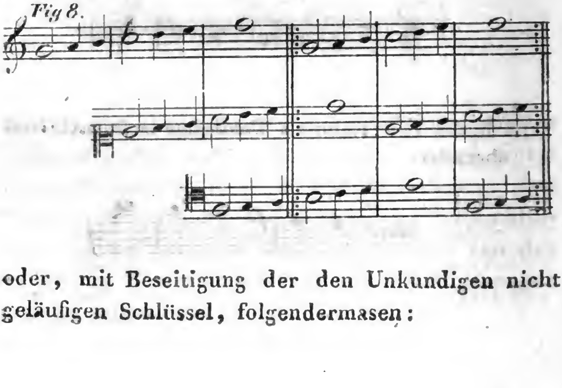
Da es ein Canon ist, so versteht sich von selbst, dass die Stimmen nicht zugleich, sondern eine nach der anderen, anfangen. — In welchen Zwischenräumen dies geschehen soll, oder, mit anderen Worten um wieviel später jede Stimme nach der anderen anfangen soll, ist zwar nicht angegeben: allein bei einigem Versuchen findet man sehr bald, dass sie nicht anders zusammen passen, als wenn man jede um einen Tact später als die andere anfangen lässt, mithin folgendermasen:

Fig 7.



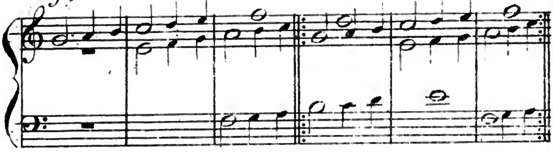
so dass sich der Canon, als *canon perpetuus* oder *infinitus*, d. h. Canon ohne Ende, folgendermasen präsentirt:

Fig 8.



oder, mit Beseitigung der den Unkundigen nicht geläufigen Schlüssel, folgendermasen:

Fig 9.



*)

---

*) Dass der bei solcher Fortsetzung des Canons als *canon perpetuus* entstehende dreistimmige Satz allerdings, in Ansehung der Schönheit des Stimmenflusses und selbst der kunst- und regelrechten Correctheit, noch Wünsche übrig lässt, ist freilich unläugbar. Namentlich wird man in der Bewegung der zweiten und der dritten Stimme, vom vierten zum fünften Tacte, leicht sogenannte verdeckte Octaven in der Gegenbewegung finden (Octavparallelen durch Gegenbewegung nur unvollkommen verdeckt).

zweite Stimme d̿ | ē
dritte Stimme 1 c̄ d̄ | ē

und ebensolche vom 5. zum 6. Tacte zwischen Ober- und Unterstimme:

Oberstimme c̿ d̄ ē | f̿
Unterstimme ē | f

Es ist indessen bei contrapunktischen Kunststückchen dieser Art schon aus uraltesten Zeiten herkömmlich, es dabei nicht so gar strenge zu nehmen, und bei den schwierigeren und künstlicheren Gattungen kanonischer Um- und Verkehrungen und dgl. ein Auge zuzudrücken, und Dinge, welche sonst als Contrebande auf's unbarmherzigste ausge-

2.) Die zweite Auflösungsart ist folgende: Man halte das Buch gegen den Spiegel, und lese die Notenzeile so, wie sie sich aus dem Spiegel präsentirt: (sie wird nämlich im Spiegel folgendermasen

Fig. 10.

aussehen). Nehmen wir nun hier, aus ähnlichen Gründen wie bei der ersten Auflösungsart, vordersamst nur erst Notiz von den drei ersten Schlüsseln:

Fig. 11.

---

stossen werden müssten, um der Künstlichkeit der Intention und Construction willen passiren zu lassen, versehen mit dem Mauthstempel „Lizenz". Fux, Kirnberger, Albrechtsberger, Marpurg u. a. m. sind voll von solchen Entschuldigungen; und ihrem Beispiele gemäss, soll denn auch hier, so wie auch bei den folgenden Auflösungsarten, bei denen auf ähnliche Weise wieder manches Menschliche mitunterläuft, weiter nicht viel Aufhebens davon gemacht werden.

Die Übelstände treten übrigens, wie bereits bemerkt worden, nur in sofern ein, als man den Canon als *canon perpetuus* fortsetzen will, und fallen ausserdem gänzlich weg.

so sehen wir zuerst einen Violinschlüssel, dann Tenor-, und zuletzt Altschlüssel. Setzen wir uns nun die Notenzeile nach diesen Schlüsseln wieder auf ähnliche Weise wie vorhin aus, so finden wir

Erste Stimme:

Fig 12.

Zweite Stimme:

Fig 13.

*)

Dritte Stimme:

Fig 14.

**)

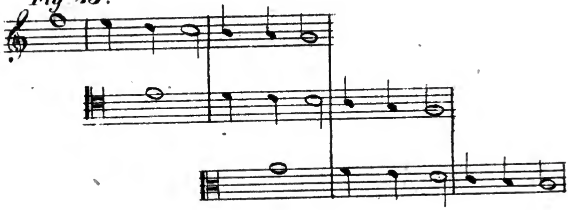
---

*) Für des Tenorschlüssels Unkundige, in Bassschlüssel übersetzt:

**) Für Unkundige in Violinschlüssel übersetzt:

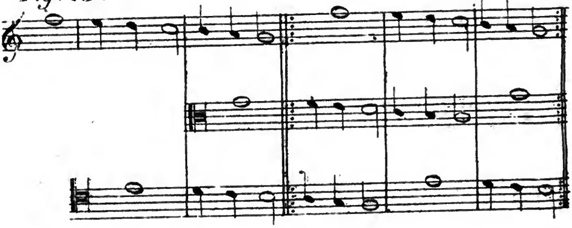
diese Stimmen, nacheinander eintretend:

Fig 15.



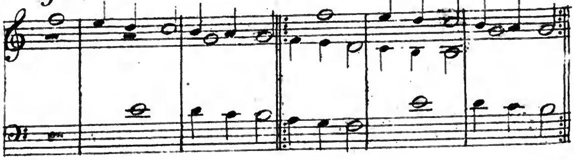
und als *canon perpetuus*, (die Stimmen nach der Rangordnung ihrer Höhe untereinander geordnet):

Fig. 16.



oder, mit Beseitigung der den Unkundigen nicht geläufigen Schlüssel:

Fig 17.



Man wird bemerken, dass diese zweite Auflösungsart, nämlich durch Lesung im Spiegel,

grade die rückwärts gekehrte Melodie der ersten Auflösungsart erzeugt, oder mit andern Worten, die durch Lesung im Spiegel erscheinende Melodie ist grade als wenn man sie ausser dem Spiegel rückwärts, von der letzten Note zur ersten hin oder, mit andern Worten, von der Rechten zur Linken, sänge. Wenn man nämlich obige Fig. 3 rückwärts lieset, so erscheint die Melodie Fig. 11. Letztere ist also das Rückwärtsgekehrte der ersteren; — und auf gleiche Weise erkennt man in Fig. 4 das Rückwärtsgekehrte von Fig. 12, — in Fig. 5 und 6 das Rückwärtsgekehrte von 13 und 14, also immer das Eine als Nachahmung des Anderen in rückgängiger, rückwärts schreitender, krebsgängiger Bewegung, *motus retrogradus*, *retrogradis*, *retrogradiens*, oder *cancrizans* wie es die Schulsprache nennt. — Und da durch solches Lesen im Spiegel oder Rückwärtslesen natürlicherweise jede aufsteigende Figur in eine absteigende, jede absteigende aber in eine aufsteigende, immer also in eine der Bewegung der ursprünglichen Melodie entgegengesetzte, in eine Bewegung entgegengesetzter Richtung, also in eine Gegenbewegung verwandelt wird, so wird solche Nachahmungsart auch rück- oder krebsgängige Gegenbewegung genannt, *motus retrogradus contrarius*, *cancrizans contrarius*.

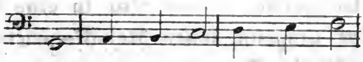
3.) Dritte Auflösungsart. Treten wir wieder vom Spiegel weg, kehren aber das Buch um, nämlich das Unterste zu oberst, so präsentirt sich uns die Notenzeile folgendermasen:

Fig. 18

Wir sehen hier wieder sechs verschiedene Schlüssel am Anfange der Zeile, wollen aber, aus ähnlichen Gründen wie bisher, von den drei ersten, verkehrt gezeichneten, wieder keine Notiz nehmen, sondern nur erst von den drei folgenden. Es sind ein Bassschlüssel, dann ein Violin- und zuletzt ein Altschlüssel. Setzen wir uns nun die, wie erwähnt, umgekehrte Notenzeile wieder nach diesen Schlüsseln auf ähnliche Weise wie bisher aus, so finden wir:

Erste Stimme:

Fig. 19



Zweite Stimme:

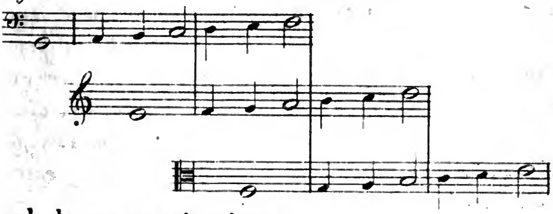
Fig. 20

Dritte Stimme:

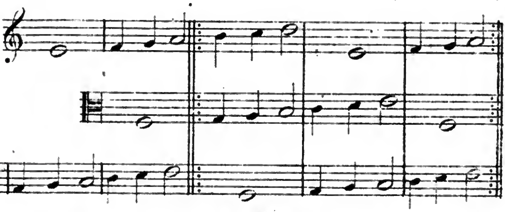
Fig 21. *)

Diese Stimmen nach einander eintretend:

Fig 22

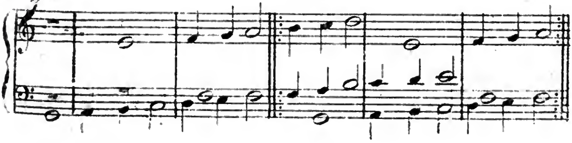


und als *canon perpetuus*:

Fig 23 

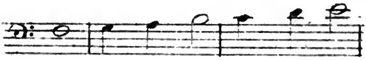
oder, mit Beseitigung der den Unkundigen nicht geläufigen Schlüssel:

Fig 24



---

*) **Für Unkundige in Bassschlüssel übersetzt:**



Weil die vorstehende Melodie Fig. 18 diejenige ist, welche entsteht, wenn man die ursprüngliche Melodie Fig. 3 umgekehrt, nämlich das Buch oder Blatt Oberst zu Unterst gekehrt, lieset, (welches sich gleichmässig auch in Ansehung von Fig. 4, verglichen mit Fig. 19, verhält, so wie auch von 5 und 6, mit 20 und 21: so heisst diese Nachahmungsart in der Schulsprache *imitatio motu reverso*, in umgekehrter oder verkehrter Bewegung, *alla riversa, alla roverscia, à riverscio, al rovescio, à riverscione, roverscione, in riversione, al riverso, al rivescio, al rovescio, à rovescio, alla rovescia, rivescione.* *)

4.) Vierte Auflösungsart. Treten wir nun auch mit dem noch umgekehrten Buche wieder vor den Spiegel, so stralt uns die Notenzeile aus demselben folgendermasen entgegen:

*) Die, durch Ver- oder Umkehren des Blattes unterst zu oberst, erscheinende ver- oder umgekehrte Bewegung ist übrigens nie Gegenbewegung in Vergleichung gegen die ursprüngliche, denn, wie die Vergleichung von Fig. 3, gegen Fig. 18 zeigt, bewegen sich beide in einerlei, und keineswegs entgegengesetzter Richtung, nämlich beide aufwärts, und also nicht entgegengesetzt. Nur in etwaiger Vergleichung gegen die durch die zweite Auflösungsart entstehende (krebsgängige) Bewegung Fig. 10, (worauf aber nichts ankommt, sondern immer nur einzig darauf, wie sich die Nachahmung zum Vorbilde verhält,) könnte die hier befragliche eine Gegenbewegung heissen.

Fig 25.

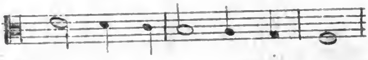
Diesmal nehmen wir von den **drei ersten** Notenschlüsseln Notiz, und so haben wir folgende drei Stimmen:

Erste Stimme:

Fig 26.

Zweite Stimme:

Fig 27.



*)

Dritte Stimme:

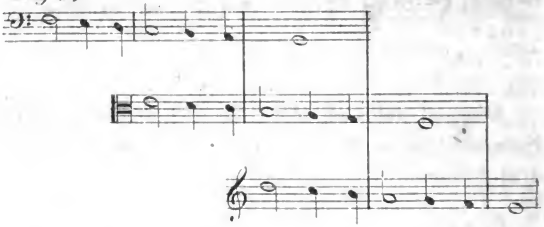
Fig 28.

---

*) In Bassschlüssel übersetzt:

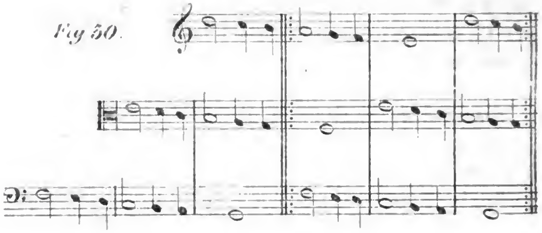
diese Stimmen nach einander eintretend:

Fig 29.



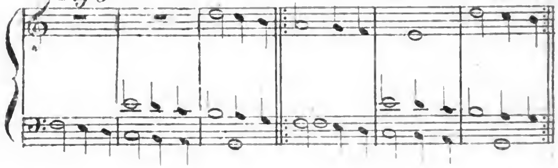
als *canon perpetuus:*

Fig 30.



oder, mit Beseitigung der den Unkundigen nicht geläufigen Schlüssel:

Fig. 31.



Die auf solche Weise, durch Umkehrung des Blattes und Lesung von hinten, erscheinende

Bewegung heisst natürlich umge- oder verkehrt rückgängige, umgekehrte krebsgängige, Bewegung, *motus reversus retrogradis*, oder *reversus cancrizans;* und auch wohl rück- oder krebsgängige Gegenbewegung, *motus reversus retrogradis contrarius*, oder *reversus cancrizans contrarius*, weil sie sich in Vergleichung gegen das ursprüngliche Thema in entgegengesetzter Richtung bewegt, in Vergleichung gegen dasselbe Gegenbewegung ist.*)

---

*) Ganz wunderlich meint Koch, in seinem musikal. Lexikon, (Artik. Nachahmung, S. 1037 ff.) die Ausdrücke, „Strenge verkehrte Nachahmung, *Imitatio in* „*contrarium stricte reversum*,“ und „*Imitazione al con*-„*trario riverso*“ seien einander gleichbedeutend, und eben so die Ausdrücke „*Imitatio motu contrario*, „ital. *Alla riversa*,“ und „Freye verkehrte Nachah-„mung.“

Auch dieser Missgriff gehört zu dem vielfältigen Unglück welches diesen Schriftsteller bei Erklärung der musikalischen Kunstwörter, zumal der aus fremden Sprachen entnommenen, nun einmal ordentlich zu verfolgen pflegt.

Es hätte eben gar keiner besonders tiefen Kenntnis der italiänischen und lateinischen Sprache bedurft, um den groben Sprachmissgriff zu vermeiden; allein auch vom Sprachmissgriffe abgesehen, sind hier die Begriffe selbst so über alle Masen durcheinander geworfen, dass es eine ordentliche Aufgabe ist, sich herauszufinden.

Wie vielfach verschiedene Merkmale Koch hier als gleichbedeutend durcheinanderwirft, mag nach-

stehende Untereinanderstellung der von ihm als gleichbedeutend aufgestellten Begriffe anschaulich machen.

I.)	a. Nachahmung	. . . . .	strenge	verkehrte.
	b. *Imitatio*	*in contrarium*	*stricte*	*reversum.*
	c. *Imitazione*	*al contrario*	. . .	*riverso.*
II.)	d. *Imitatio*	*motu contrario*	. . . .	
	e. *Imitazione*	. . . . . .		*alla riversa.*
	f. Nachahmung	frei		verkehrte.

Zu I.) Der Autor meint also:

a.) „Strenge verkehrt, heisse „*contrarium stricte reversum,*" oder ital. „*contrario riverso:*" — Alles unrichtig! dann „streng verkehrt" heisst blos *stricte reversum*, und nicht „*contrarium stricte reversum,*" — und auch nicht ital. „*contrario riverso,*" sondern „*rigorosamente riverso.*"

b.) „*Contrarium stricte reversum*" heisst nicht „streng verkehrt," sondern in Gegenbewegung streng verkehrt, und ital. nicht „*contrario riverso,*" sondern *contrario rigorosamente riverso;* —

c.) Der ital. Ausdruck „*contrario riverso*" heisst nicht „streng verkehrt," sondern in verkehrter Gegenbewegung, und lateinisch nicht „*contrarium stricte reversum*", sondern blos „*contrarium reversum.*"

Zu II.)

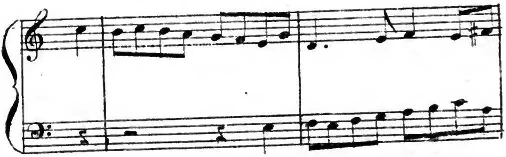
d.) Der lateinische Ausdruck „*motu contrario*" heisst italiänisch nicht „*alla riversa*", sondern „*al contrario*", und teutsch nicht „frei verkehrt", sondern (freie, oder nicht freie) Gegenbewegung.

e.) der italiänische Ausdruck „*alla riversa*" heisst lateinisch nicht *motu contrario*, sondern *motu reverso*, — und teutsch nicht „frei verkehrt," sondern blos „verkehrt."

f.) Der teutsche Ausdruck „frei verkehrt" aber heisst lateinisch nicht blos „*motu contrario*", sondern „*minus stricte reverso*", und italiänisch nicht blos „*alla riversa,*" sondern „*alla riversa senza rigore.*"

Eben so untreu übersetzt Koch, noch am Ende derselben Blattseite, den Ausdruck „verkehrte rück„gängige Nachahmung," durch „*imitatio cancrizans* „*motu contrario*," indess verkehrt rückgängig doch *reversum cancrizans* heisst, „*imitatio cancrizans mo*„*tu contrario*" aber nichts anders, als Nachahmung in krebsgängiger Gegenbewegung, oder, was Dasselbe ist, krebsgängiger Bewegung schlechtweg, und nicht in verkehrt krebsgängiger. (S. 301. Freilich ist jede verkehrt rückgängige Nachahmung, eben weil sie rückgängig ist, allerdings *cancrizans motu contrario*, (oder was Dasselbe ist, *cancrizans* schlechtweg, da ja jede *cancrizans* schon *per se* Gegenbewegung ist;) aber nicht jede *cancrizans motu contrario*, nicht jede rückgängige Gegenbewegung, (oder, was Dasselbe ist, nicht jede *cancrizans* schlechtweg, nicht jede rückgängige Bewegung) ist auch verkehrt rückgängig, — und also *cancrizans motu contrario* nicht durch Verkehrt rückgängig zu übersetzen!)

Das Notenbeispiel, welches Koch, unter den vielfältig disparaten Bezeichnungen „strenge verkehrte" Nachahmung, „*in contrarium stricte reversum*" oder „*al contrario riversò*", anführt,



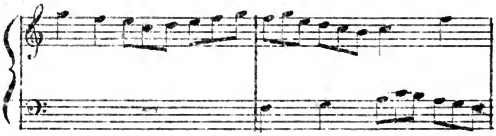
ist übrigens keineswegs, wie er es nennt, blos verkehrt, sondern verkehrt krebsgängig, keineswegs blos *motus contrarius reversus*, sondern *reversus cancrizans*, keineswegs blos *al contra-*

rio riverso, sondern *al riverso cancrizante.* Denn wenn man den ersten Takt der Oberstimme

mit umgekehrtem Blatte im Spiegel lieset, (und zwar im c̄-Schlüssel auf der oberen Linie,) so erscheint er folgendermasen:

oder, was Ebendasselbe ist, im Bassschlüssel:

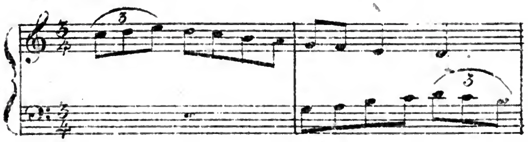
Und auf ähnliche Weise erklärt sich die Nachahmung des folgenden, von Koch als „*motu contrario*“, als „*alla riversa*“ und als „frei verkehrte“ Nachahmung gegebenen Beispiels:



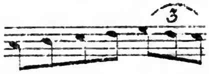
welche ebenfalls nicht blos verkehrt, sondern krebsgängig verkehrt ist, keineswegs blos *motus contrarius*, sondern *motus cancrizans reversus*, keineswegs blos *alla riversa*, sondern *alla riversa cancrizando* —!!

Wunderlich ist aber noch weiter, dass Koch gleich nachher erst von der krebsgängigen Nachahmung als

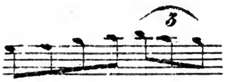
einer von den eben erwähnten Beispielen verschiedenen Sache spricht! Das Beispiel einer solchen, welches er anführt



ist von den vorigen wesentlich nur darin verschieden, dass dieselben verkehrt krebsgängig sind, dieses aber blos krebsgängig ist. (Denn wenn man den ersten Takt obiger Oberstimme unverkehrt im Spiegel lieset, so erscheint die Figur des zweiten Taktes



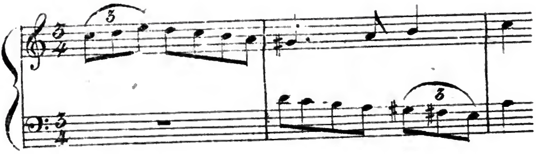
oder



ohne dass es eines Umkehrens des Blattes bedarf; die Nachahmung ist also blos krebsgängig, und nicht umgekehrt krebsgängig.)

Man sieht aus diesem Allen wohl unzweideutig genug, dass sich Koch von den verschiedenen Nachahmungsweisen, von welchen er schrieb, durchaus keinen klaren Begriff verschafft hatte.

Aber fast noch verwirrter stellt er im Verfolge seines Artikels noch eigens eine „*imitatio cancrizans motu contrario*“ (freilich wieder unter dem unrichtig übersetzten Namen „verkehrte rückgängige“ Bewegung) auf, mit den Worten: „Wenn hierbei“ (bei der krebsgängigen Bewegung) „noch überdies die Gegenbewegung angebracht wird,“ (wie schon öfter erwähnt, kann ja jede krebsgängige Bewegung gar nicht anders als Gegenbewegung sein!!) „so entsteht die so genannte .... *imitatio cancrizans motu contrario*, z. B.“



Hier ist nun aber vollends gar kein Sinn zu finden, nach welchem, etwa aus irgend einer Umkehrung, oder Rückwärtskehrung, oder sonstigen contrapunktischen Manipulation des ersten Taktes, der zweite entstehen könnte. Man muss wohl einen den wesentlichen Sinn entstellenden Druck-, oder vielleicht eher einen Schreibfehler vermuthen, etwa so, dass die Triole des zweiten Taktes, statt gis fis e, vielmehr gis a h heissen sollte. Auf diese Weise würde denn der zweite Takt eine Umkehrung des ersten sein:

aber auch dann jedenfalls keine krebsgängige, wofür sie doch als Beispiel dienen soll!!

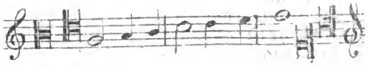
Man muss wahrhaft erstaunen über die Verkehrtheit dieser gesammten Darstellungen in einem zur Belehrung ausgebotenen Buche!*) allein das Staunen verwandelt sich bald in eine ganz andere Empfindung, wenn man entdeckt, dass die sämmtlichen erwähnten Koch'schen Belehrungen aufs getreulichste, und mit all den Unrichtigkeiten, Verkehrtheiten und Verwirrungen der Nomenclatur und der Begriffe, und die erwähnten Notenbeispiele, nebst noch vielen

*) Man wird vielleicht erwiedern: das sei ja alles blosse Schulfuchserei u. dgl. — Aber wenn man dies auch zugiebt, dient es dann als Entschuldigung für denjenigen welcher die Schulfuchserei sogar unrichtig und Sach- und Sinn- und Vernunftwidrig lehrt?

anderen, Note für Note, und also auch mit treulicher Beibehaltung des total sinnwidrigen Schreib- oder Druckfehlers, aus Marpurgs Abhandl. von der Fugé, (Originalaufl. v. 1753, 1. Thl. S. 6, 7 u. ff. u. Tab. 1, 2 u. 3) gedankenlos abgeschrieben sind, (wohlgemerkt, ohne auch nur den Namen Marpurg dabei zu nennen!) — —

☞ Es mag diese Bemerkung hier stehn, als kunsthistorische Notiz über die Art und Weise, wie zuweilen Autoren ihre Vorgänger zu „benutzen" und bei einem herauszugebenden Werke frühere Schriften „zum Grunde zu legen" pflegen. — —

Ausser den vorstehend erwähnten Auflösungsarten des befraglichen Canons sind übrigens auch noch gar manche andere möglich, welche aufzusuchen vielleicht manchem Leser Interesse gewähren wird, weshalb, um seinem Scharfsinne nicht vorzugreifen, hier nur noch einige zunächst liegende weitere Auflösungen angedeutet werden mögen, nämlich noch eine grade und noch eine krebsgängige:

Fig 32.


* Es wird übrigens sicherlich die Leser dieser Blätter interessiren, aus dem hier beigefügten Notenblatte zu entnehmen, wie die Auflösung von anderen Freunden contrapunctischer Künste aufgefasst worden ist. Die von Spohr ist zugleich *facsimile* seiner Noten- und seiner Unterschrift.

Der pariser Semiton.

Bei der neuerlichen Wiederaufführung von Glucks Alceste in Paris, hat man, (so berichten uns mehre öffentliche Blätter,) in Erwägung, dass zu Glucks Zeiten die Stimmung wohl um einen guten halben Ton tiefer gewesen als jetzt, zu der besagten Aufführung das Orchester wieder um einen halben Ton herab gestimmt; weil aber von den Künstlern des Orchesters nicht verlangt werden konnte, dass sie sich die dazu nöthigen Instrumente selbst anschafften, so hat die Administration dieses gethan, welches, wie man sagt, einen Aufwand von dreissigtausend Franken verursachte!!!

Wenn es wahr ist, dass man dieses sagt, so mögte ich fragen, wie man so etwas nur sagen, oder wenn es gesagt wird, glauben, und — wiedererzählen und drucken mag! — Es haben ja doch wohl die Gross- und Kleingeiger keine neuen Instrumente erhalten, sondern ihre guten hundert- und mehrjährigen Stradivari- und ähnliche, noch lange vor Gluck, und also zu noch weit tieferer Stimmung gebauten Instrumente, nur um einen halben Ton minder hoch gestimmt; eben so der etwaige Cembalist, und gleich ihm auch der Pauker. Sämmtliche Blech-Instrumente setzten natürlich nur einen um einen halben Ton tieferen Bogen ein, z. B. *Es*-Bogen statt *E*-Bogen, oder auch nur sogenannte Setzstücke. — Cinellen, grosse und Wirbeltrommel, Tamtam und was sonst etwa die Direction der Gluckschen Instrumentation an Beiwerk und Lärmzeug zuzufügen für gut gefunden haben mag, sind wohl schwerlich wenig umgestimmt worden. — Was blieb demnach neu anzuschaffen übrig? — Zwei Flöten, zwei Oboen und höchstens zwei Fagotte (Clarinette hat meines Wissens Gluck nicht gesetzt) und etwa auch noch ein Piccolflötchen; also Summa Summarum sechs bis sieben Blasinstrumente, und zwar noch obendrein ganz einfache, nicht mit 10, 12 und 15 Klappen, für welche Gluck nie gesetzt hat. — Wenn nun für sechs bis sieben solche Instrumente die Direction 30,000 Fr. *avec bon ton* zu verrechnen versteht, — dann — ja dann muss sie die Rechen- oder eigentlich Verrechenkunst noch ganz anders verstehen, als man es an anderen Orten von sonst gutem Ton (doch meist schon ziemlich arg genug!) zu verstehen pflegt.

Ich kenne einen Herrn, der sich in Kunstgesprächen gar wohlzugefallen und unter Anderem von der Musik zu rühmen pflegt, das sei eine gar schwere Kunst, da komme es manchmal schon auf einen halben Ton an! — Was wird der erst sagen, wenn er es in den Zeitungen liest, wie hoch gar der pariser halbe Ton im Preise steht.

Zyx.

Digitized by Google

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1825.
Nr. 9.

Neue Musikalien
welche im Verlage von
B. Schott's Söhnen
in Mainz
von der Ostermesse 1824 bis Ostermesse 1825 erschienen sind.

Diese so wie die älteren Werke sind auch von unserem Lager bei Herrn Wilhelm HAERTEL in Leipzig zu beziehen. Diejenigen, wobei der Preis noch nicht angegeben, sind noch unter der Presse.

Ouvrages théoriques.

CAECILIA, 1. u. 2. Band, jeder	fl. 2	24 kr.
DOZAUER, Methode de Violoncelle.	fl. 7	12 kr.
Gamme de Basson russe, ou Serpent anglais		12 kr.
EUGENE ROY, Methode de Trompette simple et à 5 Clefs, divisée en deux Parties, français et allemand.	fl. 3	
— — Methode de Cor de Signal à 6 clefs et Gamme du Cor de basse (Bombardone) français et allemand.	fl. 2	
— — Methode de Flageolet simple et à 3 Clefs, français et allemand.	fl. 3	
Tabiature ou Gamme de tous les tons pr. Pianoforte		16 kr.
PETER v. WINTER grosse Singschule 1ter Theil	fl. 3	36 kr.
— — — 2 —	fl. 3	36 kr.
— — — 3 —	fl. 5	24 kr.
— — — 4 —	fl. 5	24 kr.
Die 4 Theile zusammen	fl. 16	12 kr.
M. K. Wort und Sachregister zu Gottfried WEBERS Theorie der Tonsetzkunst 2ter Auflage		18 kr.
ORLANDI, Vocalizzo pr. 3 voci di Soprano		48 kr.
WERNER Orgelschule, 2te Auflage	fl. 3	
WEBER G. Theorie, 2te Auflage 4 Bände	fl. 14	24 kr.

Verschiedenes.

Der musikalische Hausfreund für 1825		36 kr.
12 musikalische Visite-Karten 2te Saml.		24 kr.

Portraits.

JOSEPH KÜFFNER, nach dem Leben aufgenommen von C. P. GOEBEL, in Kupfer gestochen von SCHALK. 48 kr.
SUTOR, Königl. Hanöverischer Kapellmeister. 36 kr.
Portrait von SPONTINI in Kupfer gestochen von SCHALK 48 kr.
Abbé VOGLER gestochen von EBERHARDT 36 kr.
GOTTFRIED WEBER, gezeichnet von Galerie-Director MÜLLER, gestochen von Schalk 48 kr.

Partitions.

L. v. BEETHOVEN, Opferlied von MATHISON, in Partitur op. 121
— — Bundes-Lied von GOETHE, für eine Solo- und Chor-Stimmen, mit Harmonie-Begleitung Partitur op. 122
— — Missa Solennis op. 123
— — grande Sinfonie avec Chœurs op. 125
— — grande Ouverture op. 124

Pièces d'Harmonie.

L. v. BEETHOVEN, Bundeslied von GOETHE, für eine Singst. und mit Chor, 2 Clar. 2 Fagotten und 2 Horn, op. 122
HEUSCHKEL, Harmonie pr. Flûte 2 Clar. 2 Cors et 2 Bassons, tirée de l'opéra Semiramis de Rossini liv. 1. fl. 3 36 kr.
— Harmonie pour les mêmes instrumens, tirée des opéra Euryanthe, et Semiramis liv. 2. fl. 2. 24 kr.
— Harmonie, Cah. 3. pr. Flûte 2 Clar. 2 Cors et 2 Bassons, tirée de l'opéra Euryanthe de C. M. de WEBER fl. 3
J. KÜFFNER Musique mil. pr. 2 Clarinettes en mi bemol, 3 Clar. en si bemol, pet. fl. 2 Cors de Signal à Clefs, 4 Cors 3 Tromp. 2 Bassons, 2 Trombones, serpent, caisse roul. et gr. Caisse op. 146 fl. 4
— — 10me Potpourri pour Musique militaire, tiré de l'opéra Euryanthe pr. C. M. de WEBER, op. 153 fl. 4 30 kr.
— — Ouvert. pour musique militaire pr. 2 Clar. en mi bemol, 3 Clar. en Si bemol, pet. flûte, Cor de Signal à clefs, 4 Cors, 2 Trompettes, 2 Bassons, 2 Trombones, Caisse roul. et grande Caisse, œuv. 160 fl. 3 18 kr.
— — Ouverture pr. 2 Clarinettes en mi bemol, 3 Clar. en si bemol, pet. flûte, 4 Cors, 2 Trompettes, 2 Bassons, 2 Trombones, Serpent, Caisse roulante et gr. Caisse, œuv. 161
ANT. REICHA, 6 Quintuors pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, dédiés à son ami J. C. Bonjour. Oeuv. 100, No. 1 à 6, chaque fl. 3 12 kr.
No. 1. in *F*-dur, 2. in *d*-moll, 3. *Es*-dur, 4. *e*-moll, 5. *a*-moll, 6. *B*-dur.
RUMMEL 1er Recueil d'harmonie pr. 2. Hautbois ou flûtes 2 Clar. 2 Cors 2 Bassons, et gr. Basson Cah. 1 fl. 5 24 kr.

Musique pour l'Orchestre.

L. v. Beethoven, Ouverture en Ut, à grand orchestre, op. 124.
— — grande Sinfonie avec Chœur op. 125.
F. Fraenzl, Ouvert à gr. Orchestre, op. 19 fl. 4 30 kr.
J. Küffner, 6me Sinfonie à grand ou à moyen orchestre, fl. 5
Lindpaintner, 2^{d}. Sinfonie concertante pr. Flûte, Hautb. Clar. Cor et Basson, avec accomp. d'orchestre ou Piano-Forte, op. 44. fl. 4 36 kr.
P. v. Winter, Ouvert. Der Sänger und Schneider, für 2 Violinen, Alt und Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Horn, und Posaune. fl. 2. 24 kr.

Musique pour Violon.

Auber, La Neige, opéra, arrangé en Duo pr. 2 Violons, par Heroux. fl. 2 30 kr.
L. v. Beethoven, Ouvert. arr. pr. 2 V^{ons}, Alto et V^{lle}. op. 124
— Sinfonie id. op. 225
Ferd. Fraenzl, 3 grands Duos pr. 2 Violons, op. 22. fl. 3 36 kr.
B. Molique, 3 Duos pr. 2 violons fl. 2 24 kr.
J. Küffner, 3 Duos pr. 2 Viol. op. 143. fl. 2 48 kr.
Rossini, Richard et Zoraide, grand Opéra, arrangé pr. 2 Violons, Alto et Basse, par J. Küffner fl. 8 6 kr.
Rossini, Le barbier de Seville, en Quatuor pour 2 Vlons Alto et Basse, arrangé par J. Küffner. fl. 7 12 kr.
M. A. Guenin 3 Sonates pour le Violon avec 2^{d}. Viol. op. 10. fl. 1 30 kr.
Spaeht, Quatuor pr. 2 viol. Alto et V^{lle}, oeuv. 95. fl. 2 42 kr.
Mazas 3 trios pr. 2 Viol. et Alto ou V^{lle}, op. 18. fl. 2 42 kr.
Fr. Stahl, 3 Duos brillants et faciles, pour deux Violons. fl. 1.

Musique pour Violoncelle.

C. L. Voigt, Uebungen für das Violoncell mit Begleitung eines zweiten, op. 23. fl. 1 12 kr.
Ganz, Moritz, Duo concertant pr. Violon et Violoncelle op. 12. 48 kr.

Musique pour la Flûte.

4me Choix d'airs pr. 1 Flûte, des opéra de Nicolini et Rossini. 40 kr.
Camus, 3 Duos conc. pr. 2 Flûtes, Oeuv. 11. fl 2 24 kr.
J. Küffner, 2 Duos pr. 2 Flûtes, op. 148. fl. 2
Ebers, 3 Duos pr. 2 Flûtes, op. 68. fl. 2
Farrenc, (Eleve de Berbiguier) 3 Duos pr. 2 Flûtes, op. 10. fl. 2 24 kr.
B. Molique, Duo concertant pr. flûte et violon 48 kr.

Rossini, Richard und Zoraide, grand Opéra, arrangé pr. Flûte, V^{on}, Alto et Basse, pr. J. Küffner. fl. 8 6 kr.
Rossini, Le barbier de Seville, en Quat. pr. Flûte, Violon, Alto et Basse, arrangé par Küffner. fl. 7 12 kr.
Rossini, Ouvert. d'Eduard et Christine, arrangée pour flûte, deux Violons, Alto et Basse, pr. Anthes. fl. 1 24 kr.

Musique pour Hautbois.

Riffel, Grand Quatuor pr. Hautbois, Violon, Alto et Violoncelle. fl. 2 24 kr.

Musique pour Cor.

Charles Grimm, Potpourri pr. Cor en Fa. av. 2 Viol. Alto et V^{lle}. fl. 1
H. Gugel, Concerto pr. le Cor, avec acc. de l'orchestre. fl. 3 30 kr.
— 2^{d}. Cahier des Exercices, pour le Cor. fl. 1 24 kr.

Musique pour Basson.

C. Almenræder, Potpourri pour le Basson, avec acc. d'orchestre ou de piano. fl. 3

Musique pour la Guitarre.

Ernst, Aria de l'op. La Cenerentola, pr. Rossini, pr. Guitarre et Flûte N.° 6. 36 kr.
— Aria de Jean de Paris, pr. Guit. et Flûte N.° 7. 36 kr.
— Aria du Solitaire, de Carafa, pr. Guit. et Flûte N.° 8. 36 kr.
— Aria du Barbier de Seville, de Rossini, pr. Guitarre et Flûte N.° 9. 36. kr.
— Thème de Carafa, pr. Guitarre et Flûte N.° 10. 36 kr.
— Cavatina de l'op. L'Italiana in Algieri, arrangée pr. Flûte et Guitarre N.° 11. 36 kr.
— Oh dolce concento, Varié par M^{de} Catalani, pr. Flûte et Guitarre N.° 12. 36 kr.
Felix Horezky, Valzes brillantes pour Guitarre seule, op. 10. 16 kr.
J. Küffner, 12me et 13me Potpourri de la Gazza ladra, pr. Guit. Flûte ou Violon et Alto, op. 151, et 152 chaq. fl. 1 36 kr.
— — Potpourri en Quatuor pr. Flûte et viol. obl. Viola con Sord. et Guit. op. 155. fl. 1 24 kr.
— — Potpourri pour Guitarre et Piano-Forte, opus 157. fl. 1 12 kr.
— — Sérénade pour Guitarre et Flûte ou V^{on} op. 158 fl. 1 12 kr.
Reisinger, Var. pr. Guit. seule 24 kr.
Foreith, 6 Walses pour Guit. seule, Suite des Walses nommés Schlittage-Walzer 16 kr.

Musique pour Pianof. av. accomp.

C. F. Beck, Concerto pour le Pianoforté, avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes et 2 Cors. fl. 2. 42 kr.

L. v. Beethoven, Ouverture, oeuv. 124 arr. pr Pianof. Flûte V^{on} et V^{elle}

— — Sinfonie av. Choeur, Oeuv. 125, arr. pr. idem

C. Berg, 3me Divertissement pr. Pf. et flûte ou viol. op. 17. fl. 1 24 kr.

J. Küffner, 5^{m} Potpourri pr. piano et flûte ou Viol, tiré de l'opéra Euryanthe op. 147. fl. 1 24 kr.

— — 6me Potpourri pr. piano et flûte ou Violon obl. oeuv. 154 fl. 1 12 kr.

G^{m} Mangold, 3 Polonoises pr. Pianof. et V^{on}, oeuv. 8. fl. 1 24 kr.

Mozart, Donjuan, arr. pr. Pianof. et V^{on} pr. A. Brand.

Ant. Reicha, 6 grands Trios concertants, pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, dédiés à son ami Amadée Ardisson. Oeuvr. 101. Liv. 1 à 6, chaque. fl. 3 30 kr.
Liv. 1. in *Es*-dur, 2. in *d*-mol, 3. in *C*-dur, 4. in *F*-dur, 5. in *D*-dur, 6. in *A*-dur.

Rossini, Le Barbier de Seville, gr. Opéra, arr. pour Pianoforte et Violon ou Flûte, par Alexandre Brand. fl. 7 12 kr.

Aloyse Schmitt, Rondo concertant pr. Pianoforte et Violoncelle obligé op. 49. fl. 1 12 kr.

— — Rondo concertant pr. Pianoforte et Flûte ou Violon obl. op. 50. fl. 1 24 kr.

Pour le Pianoforte à quatre Mains.

Aubér, Ouvert. de l'op. La Neige (der Schnee) pr. Pianof. a. 4. m. fl. 1

— Ouvert. de l'op. Leocadie.

L. v. Beethoven, Ouvert. oeuv 124, arr. pr. C. Czerny.

— — Sinfonie avec Choeur, oeuv. 125 arrangé pr. C. Rummel.

C. Rummel, Fantaisie sur des airs de l'op. Coradino, de Rossini, pr. Pianof. à 4. mains oeuv. 51. fl. 1 48 kr.

Rossini. Marche de l'opéra Semiramis. arr. pr. Pianof. à 4 m. pr. Heuschkel, N.° 14. 48 kr.

C. Rummel, Danse d'allegresse, Gr. Walse pr. Pianof. à 4. m. op. 49. fl. 1 48 kr.

A. Spæth, Divertissement pr. Pianof. à 4. m. op. 92. fl. 1 48 kr.

Pour le Pianoforte seul.

C. Auber, Ouverture de l'op. La Neige. (der Schnee.) 36 kr.

— — — — Leocadie pr. Pianof. 40 kr.

Ferd. Baacke, grandes Variations, op. 4. fl. 1 24 kr.

Beck, 10. Variat. faciles. 36. kr.

L. v. Beethoven, Ouvert. in C, für Pianof. oeuv. 124. fl. 1 12 kr.

— — Sinfonie avec Choeur, pr. Pianof., oeuv. 125.

— — Bagatelles pour Pianof. oeuv. 126. fl. 1 24 kr.

G. C. Grosheim, 3 Fantaisies. fl. 1 36 kr.
L. Constantin, Polichinel, ou Collection de nouvelles Contredances avec figures. 48 kr.
J. Küffner, Polonoise fav. pr. Pianof., N.° 29. 8 kr.
— — Parade-Marsch für Pianof. N.° 12. 8 kr.
— — Geschwind — — — — 13. 8 kr.
— — Parade — — — — 14. 8 kr.
Rossini, Marche de l'op. Moïse pr. Pianof. No. 15. 8 kr.
Mozart, choix d'airs de l'opéra La Clemenza di Tito. fl. 1 48 kr.
— — — — L'Enlevement du Serail. fl. 1 36 kr.
— — — — Le Mariàge de Figaro.
G^m Mangold 3 Sonatines pr. Pianof. oeuv. 7. fl. 1 36 kr.
Aloyse Schmitt, Sonate pour le Pianof., composée pour les jeunes amateurs, op. 52 N.° 1. 36 kr.
— idem idem — — — 2. 48 kr.
— idem idem — — — 3. 48 kr.
— idem idem — — — 4. 36 kr.
— idem idem — — — 5. 48 kr.
— idem idem — — — 6. 48 kr.
— idem idem — — — 7. 48 kr.
— — Thême varié pr. Pf. op. 52 N.° 8. 9. 10. chaq. 36 kr.
A. Schmitt, Thème varié pr. Pf. op. 52 N.° 11. 48 kr.
— — Sonatine, op. 52 N.° 12. 48 kr.
Jaques Schmitt, Sonate dediée aux Amateurs op. 25. fl. 1
— — — oeuv. 26. fl. 1
Schlösser, 3 Marches caracteristiques pr. le Pf. op. 10. 48 kr.
Schubert, Sonate facile N.° 1. fl. 1
— — — — 2. fl. 1
J. Wanhal, Variat. sur l'air, Welche Lust gewährt das Reisen de l'op. Jean de Paris. 40 kr.
Schiedermaier, 1er Walse fav. au bords du Danube No. 225 8 kr.
— 2er — — — — No. 226 8 kr.
— 3er — — — — No. 227 8 kr.
— 4er — — — — No. 228 8 kr.
— 5er — — — — No. 229 8 kr.
— 6er — — — — No. 230 8 kr.
— 7er — — — — No. 231 8 kr.
Auber, 1. Walse favorite, de l'opéra la Neige, No. 232 8 8r.
— 2. — — — No. 233 8 kr.
— 3. — — — No. 234 8 kr.
Schlösser, Walse fav. pr. P. F. No. 235 et 236 chaq. 8 kr.
Oestreicher Favorit-Fopp-Ländler, pr. P. F. No. 237 8 kr.
Rossini, Walse fav. du Barbier de Seville pr. P. F. No. 238 8 kr.
J. Küffner, Nasendreher, für Clav. No. 239 8 kr.
Seif, Walse fav. de Munic, No. 240 8 kr.
Seif, Walse fav. de Munic, pr. Pf. No. 241 8 kr.
— Walse fav. de Munic, pr. Pf. No. 242 8 kr.

Foreith, 1e Walse favorite de la Trompette, a clefs arr. pour Pf. No. 243 8 kr.
— 2e — — — — No. 244 8 kr.
— 3e — — — — No. 245 8 kr.
— 4e — — — — No. 246 8 kr.
— 1er Staberls-Walzer — No. 247 8 kr.
— 2er et 3er Staberls-Walzer — No. 248 8 kr.
— 4er Staberls-Walzer und Coda — No. 249 8 kr.
Auber, Walse fav. de l'opera Leocadie No. 250 8 kr.

Musique pour l'Orgue.

Stecher, Fugues pr. Pf, ou l'Orgue, 2d. Edition fl. 1 24 kr.

Musique de Chant avec Orchestre.

L. v. Beethoven, grande Sinfonie av. Chœur, Oeuv. 125
— — — Missa Solennis — 123
— — Bundeslied von Göthe, in ausgesetzen Sing und Blasinstrumentenstimmen, op. 122
— — Opferlied von Mathison, in ausgesezten Orchester und Singstimmen op. 121
Mich. Haydn, Missa jubilaea, in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen fl. 5 24. kr.

Mehrstimmige Gesänge.

Anthes, 6 Frühlingslieder für 2 Sop. und 2 Männerstimmen oder für eine Singst. und Clav. Begl. op. 4. 48 kr.
C. F. Beck, 12 leichte, dreystimmige Gesänge, zum Gebrauche des methodischen Singunterrichts, besonders in den Schulen; 3te Sammlung. 48 kr.
— — 12 Lieder für 3 Kinderstimmen, 4tes Heft 48 kr.
Bibliotheque de musique sacrée Cah. I. contenant Mich. Haydn Missa jubilaea, pour le chant et Pianoforte, et parties de chant separées. fl. 5 24 kr.
L. v. Beethoven, Missa Solennis op. 123, la Partie de Piano pr. Rinck
— — Opferlied von Mathison, Clavier-Auszug und ausgesetzte Singstimmen, op. 121
— — Bundeslied von Goethe für eine Solo- und Chor-Stimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen, op. 122
G. Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 1te Heft, enthält 3 Lieder für Schulen und häusl. Zirkel 16 kr.
Conr. Kreutzer, 12 Gesänge für 4 Männerstimmen oder Sopran Alt Tenor und Bass, op. 24. Heft 3. fl. 3
J. Müller, 4 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen fl. 1 12 kr.
Orlandi, Vocalizzo per 3 Soprani e Basso continuo 48 kr.
— Terzettino nell'opera Rodrigo di Valenza, col Pf. 40 kr.
G. H. Rinck, Hymne, danket dem Herrn, für 4 Singstimmen und Orgel oder Clavier Begleitung, op. 75 fl. 1 36 kr.
G. H. Rinck, Charfreitags-Cantate für 4 Singstimmen mit Orgel oder Clavier, op. 76 fl. 2

Zu Rinck, Hymne, op. 75, und Charfreytags-Cantate, op. 76, sind auch die Singstimmen in mehrfacher Zahl zu haben, das Blatt zu . . 8 kr.

G. Weber, mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel. Ausgesetzte Singstimmen, nebst Directionsstimme. 1tes Heft, enthaltend drei Gesangstücke für Sopr., Alt, Ten. und Bass. Op. 41. fl. 1

Auch hiervon sind die Singstimmen mehrfach zu dem höchst mässigen Preise von, pr. Blatt 6 kr.

C. Zulehner, Epiphanias oder die heiligen drei Könige, Gedicht von Goethe, für 3 Singst. und Clavier. op. 14. fl. 1 12 kr.

Gesänge mit Clavier-Begleitung.

Appold, die Sängerin, mit Clavier-Begleitung. 48 kr.

Auber, la Neige, (der Schnee) vollständ. Clavierauszug, mit deutschem und französischem Text fl. 9 36 kr.

Die Gesänge sind auch einzeln zu haben.

Auber, Leocadie, vollständ. Clavier Auszug, mit französischem und deutschem Text

Die Gesänge sind auch einzeln zu haben.

L. v. Beethoven, Ariette: Ich war bey Chloen ganz allein 24 kr.

C. Litzius, Praktische Singschule, 3tes Heft. 42 kr.

W^m. Mangold, 3 Canzoni italiani, av. Pianoforte. 36 kr.

— — 3 Duettini — — — 36 kr.

Orlandi, Cantata a una sola voce di Soprano, con accomp. di Pianoforte. 48 kr.

Rieff, Liederkranz, von Ernst Freyherrn von der Malsburg, aus Penelope, Taschenbuch für 1825, mit Melodieen und Clavier-Begleitung, 24tes Werk. 48 kr.

Rossini, air, la calomnie, de l'opera le Barbier de Séville Parol. françaises et Italiennes 36 kr.

C. M. de Weber, Freyschütz (Robin des Bois) pr. Pianof. et Chant. Paroles françaises et Allemandes.

Gesänge mit Guitarre.

Auber, Rondo de l'Opéra La Neige (der Schnee): Lorsque l'hiver enchaine etc. Wenn unterm Eis die Fluth erstarrt etc. Ausw. N.° 244. 16 kr.

— — Romance du même opéra. Chacun dans ce Palais etc. Ringsum in dem Palaste etc, Ausw. N.° 245. 16 kr.

C. Diehl, Rheinweinlied, aus der Rheinfahrt von Braun, mit Clavier oder Guitarre. Ausw. N.° 246. 16 kr.

C. J. M. Kiefer, 6 Lieder für Jagdliebhaber, mit Guitarre-Begleitung, 1tes Heft. 45 kr.

Leroux, Trinklied (chanson a boire) mit Guit. N.° 247. 16 kr.

Heuschkel, Der Abschied, mit Guit. in 8vo, N.° 52. 8 kr.

De Gail, la Barcarole, avec Guit. in 8vo, N.° 53. 8 kr.

Uebersicht

der Gegenstände, welche in den beiden ersten Bänden der Cäcilia (Heft 1—8) enthalten sind.

Erstes Heft. Einführung. — Gebet zur h. Cäcilie am Geburtstage der Zeitschrift *Cäcilia*, von *Dr. Grosheim.* — Brief an die Red. der *Cäcilia* von *Alexander von Dusch.* — Wie Gott will, von *P. H.* — Musikalische Leiden und Freuden, von *L. Tieck* recensirt von *G. Giusto.* — Auszüge daraus, mitgetheilt von *Ch. S.* — Über das Arrangiren, von Dr. *Fr. Stöpel.* — Aus meinem Scherz und Ernst schlagenden Feuerzeug, von Dr. *F. S. Gassner.* — Anfangsgründe der Musik, von Asioli, frei übersetzt von Büttinger; recensirt von *einem der Redactoren.* — Über die Musik der neueren und neuesten Griechen, von *Dr.* — Epigramm, von *Dulon*, dem Flötenspieler. — Mozart, von *F. W. Jung.* — Über den Einfluss der Tonkunst auf Menschenveredlung, von *Horstig.* — Gedanken über Musik, von *C. Fr. Michaelis.* — Nachricht von interessanten Handelsunternehmungen, von d. Red. — Nachricht für Fr. Rochlitzens Freunde, von Ebend. — Orgelschule von Sabelon, recensirt von *Chr. H. Rinck.* — Die Operschöpfungen Mozart's, von *F. W. Jung.* — Dem Misurtheiler, von *F. W. Jung.* — Correspondenz aus Cassel. — Nekrolog: Franz Bühler, von *H. Fr. v. H.* — Nur Er, von *F. W. Jung.* — Die menschliche Stimme, eine physiologisch-akustische Hypothese, von Dr. *Gfr. Weber.* — Nachtrag zur Pag. 20 dieses Heftes, von *G. Giusto.* — Voglers *Requiem*, Partitur und Clavierauszug, recensirt vom Prof. *J. Fröhlich.*

Zweites Heft. Voglers Seelenmesse, von Prof. *J. Fröhlich*, besonderer Theil. — Bitte, von *F. W. Jung.* — Das Zeitmas der Töne, von Ebend. — Räthselcanon neuer Gattung, von *Zyx.* — Musik der Felsen, von *C. F. Michaelis.* — Natürliche Aeolsharfe. — Räthselcanon. — Demagogisch, von *Göthe*, recensirt v. *Gfr. Weber.* — *Nouvelles Bagatelles pour le pianof. par Beethoven*, rec. von *A. B. Marx.* — Zwölf Variationen für Pianof. von *Göbel.* — *Trois Sonatines pr Pianof. av. Vlon par Göbel.* — *Grande Sonate p. Pianof. av. Vl. et Vcelle, par Göbel*, alle drei rec. v. *Einem der Redactoren.* — Aphorismen über musikalischen Unterricht, insbes. über Handstücke für Anfänger, von d. Red. — Der Componist ..n..r an seinen Col-

legen R.ss..i, von *Zyx.* — Musikalische Jurisprudenz, vom Mus. Dir. Dr. *F. S. Gassner* in Giesen. — Ringelreigen, ein Minnelied aus dem XV. Jahrhunderte; mitgetheilt von Dr. *Fr. Stöpel.* — Ein Vorschlag, von Dr. *Gassner.* — Nachschrift der Redaction. — Räthsel, von Dr. *Gassner.* — *Guitarre d'amour,* — Die Orgel, von *Müller*, rec. von *Chr. H. Rinck.* — Nachschrift der Redaction. — Theorien? Gefühl? Von Dr. *Grosheim.* — Über eine Originalhandschrift von Mozart, von *Gfr. Weber.* — Lob und Tadel, von *Reinwald.* — Euthanor, oder der Tod und das Leben, ein Singgedicht, von *F. W. Jung.* — Musikzustand und musikalisches Leben in Wien.

Drittes Heft. Über den heutigen Zustand der Musik in Italien, besonders zu Rom, von *G. L. P. Sievers.* — Aufgabe, Auszug eines Schreibens an die Redaction, von *X. Schnyder von Wartensee.* — Charade, von *S. v. W.* — Manchem Ästhetiker, von *F. W. Jung.* — Über die Unentbehrlichkeit des Studiums der Entomologie oder Insektenkunde für Musiker, insbesondere für Contrapunktisten, von *Zyx.* — Über die der Musik gesetzte Bestimmung, die Sprache nachzuahmen, von Professor *A. Wendt.* — Αὐτόγραφον von *L. van Beethoven.* — Logogriph, von *Haug.* — Wunsch, von GW. — Musikalischer Lehrbrief, mitgetheilt von *Aab.* — Logogriph, von *Haug.* — Mozart's Genialität, durch einen Theoretiker auf eine neue Weise ins Licht gestellt, von *Zyx.* — Canon, vom Ritter *v. Seyfried.* — Fingerzeige zur Auflösung des Canons auf Seite 132. — Auflösung des Räthsels von Seite 167, von *F. Gassner.*

Viertes Heft. Der siebenzigste Geburtstag, von *Fr. Rochlitz.* — Allerlei Musikalisches, aus Paris. — Blicke auf die neuesten Erscheinungen in der musikalischen Literatur, von *Gfr. Weber.* — Bildnisse, von *K. Breidenstein.* — Das *Aeolodicon*, von *J. H. Kaufmann.* — Nekrolog: A. F. Burgmüller, von *M. K.* — Dem musikalisch prosodischen Krittler, von *F. W. Jung.* — Das Verhasste, von *S. v. W.* — An Aschenbrenner-Krügerinn, von *Haug.* — Auflösungen früherer Charaden und Logogriphen etc. — An mehre Mitarbeiter und Leser, von der Redaction.

Fünftes Heft. Über Spontinis Olympia. Von *Gfr. Weber.* — Brief an die Redaction, von *J. Weitzel.* — Catalani, Canabich. Von *F. W. Jung.* — Guter Grund, von *F. Gassner.* — An gar viele Componisten, von *Dulon.* — Über den Text der Oper Euryanthe, von *St. Schütze*, mit Zusätzen d. Red. — Über das Mise-

rere Allegri's, in der Sixtinischen Capelle in Rom, und Nachtrag, über den Sopranisten Mariano, von *G. L. P. Sievers.* — Nachschrift der Redaction. — Anekdote; mitgetheilt von *C. Müchler.* — Brief an die Redaction, von *de la Motte Fouqué.* — An unser Publicum.

Sechstes Heft. Ein Wort zu seiner Zeit gesprochen, von *G. L. P. Sievers*, in Rom. — Die Stimmung der griechischen Instrumente, — und Das Monochord, von *Fr. Frh. v. Drieberg.* — Auszug aus einem Privatbriefe aus Madrid, von *M.* — Händel, von *F. W. Jung.* — Räthsel-Kanons, von *Friederich Kuhlau.* — Wesentliche Verbesserungen des Fagottes; mitgetheilt von *Gfr. Weber.* — Bemerkungen über die Schrift: Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemein vierstimmigen Choral und einen Figuralgesang für einen kleinen Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen, von K. Kocher, vom Prof. *W. C. Müller* in Bremen. — *Confessions*, den Fund des Manuscriptes des *Lasus* von Hermione betreffend, von *Gfr. Weber.* — Zwei Worte über die drei neuesten Verbesserungen am Flügelpianoforte, von *GW.* — Wie hat Shakspeare die Bedeutung der Musik aufgefasst? von *Franz Horn.*

Siebentes Heft. Der unmusikalische Musiker, eine Erzählung von *Friedrich* Baron *de la Motte-Fouqué.* — Mozart's Geist und der Jünger, von *Chr.* Grafen von *Benzel-Sternau.* — Selbstportraitirung, von *J. J. Wagner*, in Briefen. — Beitrag zur Kunstgeschichte, von *Chr.* Gr. von *Benzel-Sternau.* — Kanons, nebst Erwähnung ihrer Veranlassung, von *L. van Beethoven.* — Auflösung des auf Seite 129 u. 265 des 1. Bandes aufgestellten Räthselkanons, von *Zyx.* — Auflösung des auf Seite 280 ebendas. aufgestellten. — Dr. Martin Luther u. Herder, über gemeinsames Singen. — Die Raubvögel. — Zur Geschichte der Orgel, von *C. Fr. Michaelis.* — Nekrolog: J. W. Hässler. — Nachschrift der Redact. — An Haydn, den Schöpfer seiner Schöpfung, von *F. W. Jung.* — Figaro's Tondichtung von Mozart, von *F. W. Jung.* — Über die Oper, von *J. von Mosel.* — Lied, Leid, von *Nänny.* — Die Wirkung des Gesanges, von Ebend.

Achtes Heft. Fragmente über Musik, von *Franz Horn.* — Über den Choral, von Dr. *Grosheim.* — Zwölf leichte dreistimmige Gesänge, zum Gebrauche des methodischen Singunterrichtes, besonders in Schulen, von *C. F. Beck*; beurtheilt von *Jg. von Seyfried.* — Giebt

es in der Musik, wie in der Malerei, verschiedene Schulen, und wie wären solche wohl zu bestimmen? von *G. C. F. Lobedanz.* — Nachricht für Fr. Rochlitzens Freunde, von d. Red. — Über Wiegenlieder, von *St. Schütze.* — Reflexionen, von *E. Fr. Ebers.* — Auflösungen der contrapunctischen Aufgabe: einen Canon zu einem gegebenen Chorale zu setzen: Bearbeitungen von *Ant. Reicha*, von *D. Jelensperger*, von *Chr. H. Rinck*, von *F. Kessler*, von *Zeuner*, von *Luigi da Niente*, von *Horstig*, von *Schnyder von Wartensee* nebst Bemerkungen darüber, Bearbeitung von *C. Oesterreich*, nochmalige von *Chr. H. Rinck.* —

Intelligenzblatt, Nr. 1 bis 8.

Einladung
zur
Subscription
auf die
drei neuesten grossen Werke
von
L. van Beethoven,
nämlich:

1. Missa solennis, *D*-dur,
2. Grosse Ouvertüre, *C*-dur, und
3. Sinfonie mit Chören.

Mainz, bei Schott.

Der Genius der Harmonie ist unserer Zeit besonders günstig. Kaum erlischt ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum verstummen die Töne eines geistreichen Compositeurs, so ergänzt ein anderes Genie, den beklagten Verlust zu ersetzen. Mozart und Haydn schwanden, da gab uns die Vorsicht einen Beethoven, der an ihre unsterblichen Werke die seinigen anreiht, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung zu theilen. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unübertreffbar und fliesst rein aus der Fülle eines reichen Genies.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hocherfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss der vortrefflichsten seiner Compositionen darbieten zu können.

Diese viel bewunderten Werke erscheinen in nachstehenden Formen:

1. Die *grosse Missa solennis*

a) in vollständiger Partitur,
b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und
c) im Clavier-Auszuge mit Singstimmen.

2. Die *Ouvertüre* für grosses Orchester

d) in Partitur,
e) in Orchester-Stimmen.

3. Die *grosse Sinfonie* mit Chören und Solo-Stimmen (über Shillers „Lied an die Freude“)

f) in Partitur,
g) in Orchester- und Singstimmen,

Alles mit dazu gehörigen Verdoppelungs-Stimmen.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct und in schönem Notenstich auf schönem Papiere, hervorgehen zu lassen.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser harmonischen Schätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf Eines oder einige derselben; z. B. blos auf die Partitur der Messe, ohne die Auflegestimmen, — oder blos auf diese ohne jene, oder blos auf den Clavierauszug, u. s. w.

Da die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen *nicht über zehn Kreuzer rheinisch* kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende Octobers d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Man kann in jeder soliden Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man bittet, Namen und Wohnort deutlich und unzweideutig zu schreiben, weil das Verzeichnis der resp. Subscribenten den Werken vorgedruckt werden soll.

Mainz, am 20. April 1825.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung.

Agli Amatori e Cultori dell' arte Musicale.

Il sottoscritto editore, persuaso di far cosa utile non meno che gradevole agli studiosi della bell' arte musicale, e in generale a tutti gli amatori, supplendo altresì ad una lacuna importante che segnatamente in Italia sussiste, si è accinto a pubblicare la seguente opera:

Dizionario e Bibliografia di Musica

Che contengono la spiegazione delle voci della musica teoretica e pratica, de' termini tecnici musicali antichi e moderni, la descrizione degli stromenti musicali, ed un ordine sistematico-cronologico delle opere letterarie, scritte sulla musica dai tempi più remoti, sino al giorno d'oggi, corredato d'annotazioni.

Il Dizionario abraccia tre principali oggetti: la musica propriamente detta (parte teorica e pratica, compresivi i rami della fisica e matematica), la parte istorica e filosofica (antropologica ed estetica). L'autore osa affermare, essere questo Vocabolario di tutti gli altri comparsi finora il più fecondo d'articoli, tacendo le gran difficoltà che dovette sormontare riguardo alla terminologia della struttura degli strumenti, attesa la quasi totale mancanza di libri italiani che parlano di tale materia.

La Bibliografia, basata sulla *Letteratura generale della musica*, del celebre Forkel, racchiude la scientifica parte dell' arte, escludendo gli autori pratici. Oltre i titoli originali completi de' libri di tutte le età e di tutte le nazioni, colle varie loro edizioni e traduzioni, per lo più accompagnati da brevissimi cenni biografici degli autori, vi si trova sovente il contenuto de' medesimi, o per esteso od in compendio, corredato talvolta di note critiche. Sì fatta opera, importantissima per la storia letteraria musicale, comprende 5000 articoli circa, che si estendono alla letteratura della storia musicale, e della teorica e pratica della moderna musica; presentando in fine l' elenco de' manoscritti musicali che si conservano nelle varie biblioteche europee, parte pubbliche, parte private.

Questi cenni basteranno a far conoscere l'importanza e la vastità dell' argomento; nè sembrerà al certo esagerato, se l'autore, presentando il suo lavoro, che è il frutto di lunghe ricerche e meditazioni, entra in lusinga di favorevole accoglienza, di che il colto Pubblico italiano onora le arti belle, e segnatamente la musica, siccome quella che in ispecial modo forma il diletto di questa nazione, poichè è nata direm quasi sotto a quel bel cielo, e sostenuta dall' idioma più dolce e più armonioso.

L'autore, scortato dallo studio particolare, onde attese alla musica, di cui diede saggio in varie opere teoretiche e pratiche stampate, si giovò ancora in sì complicato lavoro de' lumi dei più eruditi compositori italiani. Se il compimento

di questo lavoro richiedeva un' assidua e lunga applicazione, il pubblicarlo colle stampe esige gravi spese. Cionnondimeno, mosso dal desiderio di porgere all' Italia un' opera che ad essa manca tuttora, nè dubitando dell' incoraggiamento; si prefigge di intraprenderne la stampa, tostochè il numero degli associati sia giunto a 300; indi l'intera opera, divisa in quattro volumi in 8vo., ornata di rami e tavole musicali, verrà stampata in carta fina, con carattere scelto, e pubblicata entro un anno al prezzo di 20 franchi per gli associati, mentre chiusa l'associazione sarà di franchi 30.

Le associazioni si ricevono in Milano da Giovanni Pirotta, stampatore-librajo, in contrada di S. Radegonda num. 964, in Magonza da B. Schott, od altrove dai principali libraj.

Milano, 20. maggio 1825.

Dottòr Pietro Lichtenthal.

Anfrage.

Anfertigung von Glocken in eine Harmonika betr.

Man wünscht zu wissen: 1) welche Glashütte genau nach gegebener Grösse und Form Harmonicaglocken von bestimmtem Tone fertig zu liefern im Stande sey und zu welchem Preise? 2) Welcher damit vertraute Künstler es übernehmen wolle, auf eine ihm zuzusendende Spindel ein ganzes Sortiment vollkommen guter, rein gestimmter Harmonicaglokken (im Umfange von 3 Octaven) zu liefern und aufzustekken, 3) Was wird für das in 2) Bezeichnete verlangt? Auf *francirte* Briefe an die Red. der *Cäcilia* wird nähere Auskunft erfolgen.

Anzeige

betreffend die, bei der fürstl. Öhringschen Hof-Capelle, offen gewesenen Stellen für einen Contrabassisten und einen Clarinettisten.

Beide Stellen, zu denen, vermöge der im Intelligenzblatte der *Cäcilia* und anderen öffentlichen Blättern enthaltenen Auffoderung, Subjecte gesucht wurden, sind nunmehr befriedigend besetzt, und werden deshalb weitere Anmeldungen verbeten.

Instrumens de musique, confectionnés par
B. Schott fils à Mayence,
A Anvers chez A. Schott,

Editeur et marchand de musique et d'instrumens, marché aux Oeufs. Sect. 3. No. 638.

Instrumens à vent en bois.

	Sorte de bois	Qualité de Garnit.	Qualité de Clefs	Nombré de Clefs
Bassons.				
Serpents en forme de Basson . .	erable	cuivre	cuivre	6
» » avec tèle de dragon	»	»	»	6
Grand Basson	»	»	»	7
Basson à 1 aile et 1 Bogat (nouvelle invention)	»	»	»	9
» » 2 » » 2 » (nouvelle invention)	»	»	»	9
» » 2 » » 2 » (nouvelle invention)	»	»	»	15
» » 2 » » 2 » (nouvelle invention)	»	argent	yvoir	15
Hautbois.				
Hautbois	buis	yvoir	cuivre	2
»	»	»	argent	2
» (nouvelle invent.) .	»	»	cuivre	14
» (nouvelle invent.) .	»	»	argent	14
» (nouvelle invent.) .	ebene	»	»	14
Cor anglais	buis	»	cuivre	11
Clarinettes.				
En Si♭.	buis	corne	cuivre	5
»	»	yvoir	»	6
»	»	»	»	9
» (nouvelle invent.) .	»	»	»	12
» (nouvelle invent.) .	»	»	argent	12
» (nouvelle invent.) .	ebene	»	»	12
En Si♭. avec cor en La	buis	corne	cuivre	5
» »	»	yvoir	»	6
» »	»	»	»	9
» » (nouv. inv.) .	»	»	»	12
» » (nouv. inv.) .	»	»	argent	12
» » (nouv. inv.) .	ebene	»	»	12
En Ut	buis	corne	cuivre	5
»	»	yvoir	»	6
»	»	»	»	9
» (nouvelle invention) .	»	»	»	12
» (nouvelle invention) .	»	»	argent	12
» (nouvelle invention) .	ebene	»	»	12
En Mi♭.	buis	corne	cuivre	5
»	»	yvoir	»	6
»	»	»	»	9
» (nouvelle invention) .	»	»	»	12
» (nouvelle invention) .	»	»	argent	12
» (nouvelle invention) .	ebene	»	»	12
En Fa	buis	corne	cuivre	5
»	»	yvoir	»	6
»	»	»	»	6
Clarinettes d'alto ou Cor de Bassette	»	»	»	14

Flûtes.	corps de rechange	Sorte de bois.	Qualité de Garnit.	Qualité de Clefs	Nombré de Clefs
Octaves en Fa, Mi♭. ou Re	1	buis	yvoir	cuivre	1
»	3	»	»	argent	1
»	1	ebene	»	»	1
»	3	»	»	»	1
» à pompe . . .	1	»	»	»	4
Tierces	1	buis	corne	cuivre	1
»	3	»	»	»	1
»	3	»	»	»	4
»	3	»	yvoir	»	1
»	3	»	»	»	4
»	3	»	»	argent	1
»	3	»	»	»	4
»	3	ebene	»	»	1
»	3	»	»	»	4
En Re	1	buis	uni	cuivre	1
»	1	»	corne	»	1
»	3	»	»	»	1
»	3	»	yvoir	»	1
»	3	»	»	argent	1
«	3	»	corne	cuivre	4
»	3	»	yvoir	»	4
»	3	»	»	argent	4
»	3	ebene	»	»	1
»	3	»	»	»	4
» a pompe	1	»	»	»	4
» » et pate en ut	1	buis	»	»	8
» » » en si	1	»	»	»	9
» » » en ut	1	ebene	»	»	8
» » » en si	1	»	»	»	9
» » » en ut	1	grenadille	»	»	8
» » » en si	1	»	»	»	9
» » » en ut	1	ebene	argent	»	8
» » » en si	1	»	»	»	9
» » » en ut	1	grenadille	»	»	8
» » » en si	1	»	»	»	9
Flûtes à canne en Re . .		brune	uni	bois	1
» » » noir .		buis	corne	argent	1
Czakan ou Flûtes douces à canne		»	»	»	1
» » » » .		ebene	»	»	1

Instrumens à vent en cuivre.

Cors d'invention.

Avec 9 tons à coulisse de Si haut jusqu'au Si bas.
— 9 — à l'embouchure de Si haut jusqu'au Si bas.
— 6 — — — — Ut — — Si —
— 5 — — — — Ut — — Ut —

Cors simples.

Avec 4 tons à l'embouchure.
En Fa, Mi ou Re.
De Chasseurs, grand.

Trompettes d'invention.

Avec 9 ou 10 tons à coulisse de Si haut jusqu'au Si bas.
— 6 ou 7 tons à l'embouchure de Sol jusqu'au Si.

Trompettes simples.

En Fa avec les tons Mi♭. Re, Ut et Si♭.
— Mi♭. — — — Ut et Si♭.
— Fa ou Mi♭.
Trompette à 6 Clefs et tons Fa, Mi♭. Re, Ut.
— de Basse à coulisse en Fa avec les tons Mi♭. Ut et Si.
— — — simple en Fa ou Mi♭.

Trombones.

De Basse à doubles coulisses.
De Tenor à — —
De Basse à une coulisse.
De Tenor à — —
D'Alto à — —
Boucsins à coulisse.

Cors de Signal.

Cors de Signal à 7 clefs.
— — — en forme d'une demi-lune.
— — — — — de trompette.
— — — de Basse à 9 clefs avec tête de Dragon.

Cors de postillon.

Cornet en Ut.
— en Fa.
— en Re.
— à coulisse, avec 4 tons.
— — — — — — en forme de trompette.
— avec 5 clefs — — — —

Instrumens turques.

Chapeaux chinois de diverses formes.
Cimballes turques.
— — ordinaires.
Triangles.
Grandes Caisses.
Caisses roulantes.
Tambourines.
Carrilons.
Timballes.

Bassons russes.

Avec tête de Lyon ou de Dragon, à 3 clefs.
Avec Pavillon, à 3 clefs.

Einladung
zur
Subscription
auf die
drei neuesten grossen Werke
von
L. van Beethoven,
nämlich:

1. Missa solennis, *D*-dur, op. 123.
2. Grosse Ouvertüre, *C*-dur, op. 124.*) und
3. Sinfonie mit Chören, op. 125.

Mainz, bei Schott.

Der Genius der Harmonie ist unserer Zeit besonders günstig. Kaum erlischt ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum verstummen die Töne eines geistreichen Compositeurs, so ergläuzt ein anderes Genie, den beklagten Verlust zu ersetzen. Mozart und Haydn schwanden, da gab uns die Vorsicht einen Beethoven, der an ihre unsterblichen Werke die seinigen anreiht, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung zu theilen. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unübertreffbar und fliesst rein aus der Fülle eines reichen Genies.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hocherfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss der vortrefflichsten seiner Compositionen darbieten zu können.

Diese viel bewunderten Werke erscheinen in nachstehenden Formen:

1. Die *grosse Missa solennis*, op. 123,
   a) in vollständiger Partitur,
   b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und
   c) im Clavier-Auszuge mit Singstimmen.
2. Die *Ouvertüre* für grosses Orchester, op. 124,
   d) in Partitur,
   e) in Orchester-Stimmen.
3. Die *grosse Sinfonie* mit Chören und Solo-Stimmen (über Schillers „Lied an die Freude"), op. 125,
   f) in Partitur,
   g) in Orchester- und Singstimmen,

Alles mit dazu gehörigen Verdoppelungs-Stimmen.

---

*) Nicht zu verwechseln mit einer anderen neuerlich bei Steiner in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouvertüre Op. 115, gleichfalls aus *C*.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct und in schönem Notenstich auf schönem Papiere, hervorgehen zu lassen.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser Kunstschätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf Eines oder einige derselben; z. B. blos auf die Partitur der Messe, ohne die Auflegestimmen, — oder blos auf diese ohne jene, oder blos auf den Clavierauszug, auch auf eine beliebige Anzahl Verdoppelungsstimmen, u. s. w.

Da die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen *nicht über zehn Kreuzer rheinisch* kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende Octobers d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Man kann in jeder soliden Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man bittet, Namen und Wohnort deutlich und unzweideutig zu schreiben, weil das Verzeichnis der resp. Subscribenten den Werken vorgedruckt werden soll.

Mainz, am 20. April 1825.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung.

Anzeige, betreffend Beethoven's neueste Ouverture aus *C*-dur, für Pianof. arrangirt.

Ich halte es für meine Pflicht, das musikalische Publikum vor einem gänzlich verfehlten, von der Originalpartitur abweichenden Clavierauszuge meiner letzten Ouvertüre, zu 4 Händen, welcher unter dem Titel: *Festouverture* von *L. v. B.* bey **Trautwein** in Berlin herausgekommen ist, zu warnen, um so mehr, da die Clavierauszüge zu 2 und 4 Händen, von Herrn **Carl Czerny** verfasst, und der Partitur völlig getreu, nächstens in der einzig rechtmässigen Auflage bey *B. Schott's* Söhnen in Mainz, erscheinen werden.

L. v. Beethoven.

Herr van **Beethoven** hat öffentlich die eben so unrechtliche als unrichtige Ausgabe eines vierhändigen Clavierauszugs seiner *Fest-Ouvertüre* bei **Trautwein** in Berlin, verfertiget von Herrn **Henning**, gerügt. — Ohne zu erwähnen, was von selbst in die Augen fällt, dass ein solcher Vordruck noch schändlicher als ein Nachdruck ist, zeigen wir dem verehrlichen Publikum nur dieses an, dass wir von dem berühmten Tonsetzer schon vor geraumer Zeit das ausschliessliche Verlagsrecht dieses Werkes

erworben haben, und dass davon ein, von dem bekannten Claviervirtuosen Herrn Czerny, unter den Augen des Componisten selbst verfertigter Auszug für vier Hände, bei uns so eben erschienen ist, wir also im Stande sind, als rechtmässige Verleger, eine des genialen Original-Werkes würdigere Bearbeitung zu liefern, als die von Herrn Henning eingeschmuggelte.

Mainz den 30. Juli 1825.

B. Schott's Söhne.

Ankündigung.

Quartett für zwei Violinen, Altviole und Violoncell, von L. van Beethoven, vollständige Partitur.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Stimmen.

Dasselbe Werk für Pianoforte, zu 4 Händen.

Dasselbe für Pianof. zu 2 Händen.

Ausser den vorerwähnten drei grossen Werken unsers unsterblichen Beethoven, hat die unterzeichnete Verlagshandlung das Glück, allen Musikfreunden auch noch ein viertes grosses Werk seiner Muse, als in ihrem Verlage erscheinend, anzuzeigen: Es ist das in allen Blättern als höchsten Gipfel der Instrumental-Musik angepriessene, viel bewunderte neueste Quartett des ewig unbegreiflichen Meisters unserer Zeit. Voll höchster Begeisterung, kräftiger und schwieriger Passagen, des hinreissendsten Melodieenschwunges, des bezauberndsten Harmonienwechsels, strömt dasselbe unaufhaltsam fort; plötzlich scheint derselbe Drang durch unübersteigbare Hindernisse in seinem Laufe gehemmt zu werden; es krümmt sich wie ein in der Tiefe einer Bergschlucht braussender Waldstrom, bis ihm schnell eine Lichtseite aufgeht, und es nun durch eine rasche, kühne Wendung seinen vorigen Gang wieder annimmt und alle Zuhörer mit sich fortreisst. Es ist jenes Werk, von dem man in öffentlichen Blättern las, dass die vortrefflichste Quartettbesetzung Wiens, von seinen Schwierigkeiten zurückgeschreckt, es eine Zeitlang bei Seite gesetzt, aber späterhin nach mehren Proben es als Besstes Beethoven'scher Werke öffentlich anerkannt und gepriessen hat.

Es erscheint bei uns in folgenden Formen.
a) in vollständiger Partitur,
b) in ausgesetzten Stimmen,
c) im Clavier-Auszuge zu 4 Händen,
d) im Clavier-Auszuge zu zwei Händen,
und ausserdem noch in verschiedenen anderen Formen.

Das Ganze wird noch vor Ende dieses Jahres ausgegeben. Wir werden es uns zur höchsten Pflicht machen, das so unübertreffliche Werk in correctem und brillantem Notenstich herauszugeben.

B. Schott's Söhne.

Neuigkeiten

welche bei

B. Schotts Söhnen, Grossh. Hess. Hofmusikhandlung,

bis zum 30. May 1825

erschienen sind.

	Preis fl.	Preis kr.
Mangold, 3 Sonatines p. Pianf. op. 7.	1	36
Nasendreher und Ländler p. Pianf. No. 239.	—	8
J. Seiff, Walse fav. de Munio p. Pianf. No. 240. 241.	—	8
Grosheim, Erheiterung für die Jugend, 3 Lieder für Schulen	—	16
Werner, Orgelschule	3	—
Küffner, Potpourri p. Guit. princ. et Piano op. 157.	1	12
Favorit-Fopp-Ländler, p. Pianof. 238.	—	8
Küffner, Marche, pour Pianof. 12. 13. 14.	—	8
Beck, Lieder f. 3 Kinderstimmen. 4.	—	48
Küffner, Ouvert. p. mus. mil. op. 160.	3	18
Auber, Ouvert. de Leocadie, p. Pf.	—	40
Ripfel, gr. Quat. p. Htb. V. A. et Vclle.	2	24
Camus, 3 duos conc. p. 2 Flûtes, op. 11.	2	24
Küffner, Sérén. p. Fl. ou V. et Guit., op. 158.	1	12
Foreith, Staberls-Walzer, 1 u. 2. 3. 4.	—	8
Gfr. Weber, mehrstimmige Gesänge, op. 41.	1	12
Rummel, Fantaisie p. Pianof. à 4 mains, 51.	1	48
Rossini, air: La calomnie, p. Pianof.	—	36
Auber, Favor.-Walzer aus Leocadie, 250.	—	8
Schubert, Sonate p. Pianof., 1.	1	—
Ernst, air: de La Cerentola, de Rossini, p. Guit. et Fl., 6.	—	36
— air: de Jean de Paris, de Boieldieu, p. Guit. et Fl., 7.	—	36
— air: du Solitaire, de Carafa, p. Guit. et Fl., 8.	—	36
— air: du Barb. de Sev., de Rossini, p. Guit. et Fl., 9.	—	36
— Cavat. alla Polacco: d'Adelaide, de Carafa, p. Guit. et Fl., 10.	—	36
— Cavatine de L'Ital. in Algieri, de Rossini, p. Guit. et Fl., 11.	—	36
— Oh dolce concerto, chanté p. Mad. Catalani., p. Guit. et Fl., 12.	—	36
Auber, Leocadia, Clav. Ausz., (französ. und deutsch. Text)	7	36
Grimm, Potp. p. Cor en fa, 2 V., A. et Vclle.	1	—
Horezky, Rondo pour Guitarre.	—	16
J. Schmitt, Sonate p. Pianof., op. 26.	—	48
Die Wiener in Berlin, mit Clav.- und Guitarreaccomp.	1	48

	Preis fl.	kr.
C. Berg, 3me divert. p. Pianof. et Flûte, ou Viol., op. 17.	1	24
Ch. F. Ebers, 3 duos conc. p. 2 Flûtes, op. 58.	2	—
A. Späth, 1r Quat. p. 2 V., A. et Vcelle, op. 95.	2	42
Mangold, 3 Polon. p. Pianf. avec Viol., op. 8.	1	24
J. B. Cramer, Son. p. Pf. op. 47. (seconde édition)	1	12
Küffner, Ouvert. p. mus. milit., op. 161. .	3	18
Späth, divert. à 4 mains p. Pianof., op. 92. .	1	48
Auber, Ouvert. de Leocadie, à 4 mains, p. Pf.	—	54
Brand, Walse fav. p. Pf. (251.) . . .	—	8
Foreith, Walse fav. p. la trompette à clefs, 1. 2. 3. 4.	—	8

Fortsetzung der Neuigkeiten *von B. Schott's Söhnen*, bis zum 30. Juli 1825.

Gamme pour le Basson russe. 12 *kr.*

Die Verlagshandlung glaubt sich den Dank des Publicums zu verdienen, dass sie den Liebhabern hierdurch Mittel an Hand giebt, dies jetzt so beliebte Instrument leicht und richtig zu spielen.

Fauvel, Méthode élémentaire de Guitarre ou Lyre. 1 *fl.* 30 *kr.*

Gegenwärtiges Werkchen verdient in sehr vieler Hinsicht den Vorzug vor den bisher cursirenden Guitarre-Schulen; es ist in französischer Sprache geschrieben; möge sich daher bald Jemand finden, dasselbe den Deutschen zugänglicher zu machen. Es enthält die Grundsätze der Musik im Allgemeinen, eine Tabelle, das Griffbret des Instrumentes darstellend, Tonleitern in den gebräuchlichsten harten und weichen Tonarten, Uebungen für das Anschlagen der rechten, so wie für die Fingersetzung der linken Hand in höheren Applicaturen, Themen und Lieder mit Variationen, und eine Auswahl von Romanzen verschiedener Meister.

Anthes, 6 Lieder mit leichter Clavierbegleitung. Op. 5. 36 kr.

Es wäre zu wünschen, dass jeder Lieder-Componist sich an dem kindlich-gemüthlichen Tone hielte, den der Verfasser gegenwärtigen Werkchens so glücklich traf. Die Begleitung ist leicht ausführbar, und hebt den Gesang auf die anmuthigste Weise.

Miller, 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 1 fl. 12 kr.

Freunden munteren Gesanges reicht hier der Verfasser eine schöne Gabe; den Tenoristen welche mit Leichtigkeit

die höheren und höchsten Töne ihrer Stimme zu benutzen verstehen, dürfte es besonders willkommen sein.

Schmitt J., Variations pour Pianof. à 4 mains, comp. pour les Jeunes amateurs. Op. 27. 36 *kr.*
Op. 28. 48 *kr.*

Jedem angehenden Clavierspieler ist zu rathen, sein Clavier doch von dem alten Trödelkram zu reinigen, und statt dessen sich vorliegende Werkchen des rühmlichst bekannten Verfassers anzuschaffen, die sich ihrer Lieblichkeit und ihrer leichten Ausführbarkeit wegen besonders empfehlen.

Küffner J., Variationen über das Lied:
„Wenn ich ein Schätzchen schon mögt',
„Müsst's ein artiges sein,
„Und so frisch wie ein Hecht,
„Nicht zu gross und nicht zu klein."
für Pianof. Op. 162. 1 fl.

Dass Hr. Küffner das Angenehme, Leichte und Liebliche mit dem Nützlichen auf's Besste zu verbinden weis, ist eine bekannte Sache; und auch bei gegenwärtigem Werkchen wird Jeder, der sich dasselbe anschafft, es abermals bestätigt finden.

Küffner J., Potpourri en Quatuor p. Flûte, Alto et Guit. Op. 155. 1 *fl.* 24 *kr.*
— — *Potpourri en Quintuor p. Guit. prince, Flûte ou 1r Vlon, second Vlon, Alto et Vcelle. Op. 156.* 1 *fl.* 36 *kr.*

Seines Namens und seiner früherer Arbeiten dieser Art vollkommen würdig, schliessen sich ebengenannte Werke an die Besseren unserer Tage an, und werden den Musikfreunden manchen Abend verschönern und erhöhen.

Schubert G., Son. p. Pianof. Liv. 2. 1 *fl.*

Auch in vorliegender Sonate hat der Verfasser den Liebhabern und Liebhaberinnen des Clavierspiels ein angenehmes Geschenk gemacht, und sicher viel dazu beigetragen, dem verschrobenen Geschmacke mancher Neuerer Schranken zu setzen. Seine fliessende Melodie zeichnet es vor vielen dieser Gattung aus.

Cramer J. B., Sonate p. Pianoforte. Op. 48. seconde édition. 1 *fl.* 24 *kr.*

Wie sehr vorliegendes Werk den Erwartungen entsprach, zeigt gegenwärtige so schnell auf die frühere erfolgte zweite Auflage an, welche zugleich für die Gelungenheit der Composition die sicherste Bürgschaft gewährt.

Beethoven L. v., Ouvert. Op. 124, arrangée pour le Pianof. à 4 mains, par Charles Czerny. 1 *fl.* 36 *kr.*
Dasselbe Werk, *à 2 mains, arrangé par Charles Czerny.* 1 *fl.* 12 *kr.*

Die Verlagshandlung schmeichelt sich auf den Dank der musikalischen Welt Anspruch machen zu können, dass sie die Allen so werthe Gabe unsers Orpheus rein und unverfälscht derselben darreicht. Wie sehr die vorliegenden einzig rechtmässigen Ausgaben an innerm Werthe die in der Trautwein'schen Musikhandlung, unter dem Titel: Festouvertüre von Beethoven, erschienene Clavierbearbeitung übertreffen, wird wohl Jeder auf den ersten Blick erkennen, auch wenn es nicht schon öffentlich bekannt wäre, dass Beethoven jene Bearbeitung bereits ausdrücklich für gänzlich unrichtig erklärt hat.

Beethoven L. v., Six Bagatelles p. Pianof. Op. 126. 1 *fl.* 24 *kr.*

Unter der so bescheidenen Aufschrift „Bagatelles" beut hier Beethoven den Musikfreunden ein höchst geniales Werkchen, stets neu und originell, wie in allen seinen Werken. Minder Geübtere des Clavierspiels werden ihm noch besonders Dank wissen, dass er es auch ihnen möglich macht, sich seiner erhabenen Ideen zu erfreuen.

Beethoven L. v., *Ariette*: „Ich war bei Chloen ganz allein" etc., mit Pianofortebegl. 48 kr.

Dasselbe Werk mit Guitarrebegleitung (Auswahl Nr. 248.) 16 kr.

Arion war der Töne Meister,
Die Cither lebt in seiner Hand;
Damit ergötzt' er alle Geister,
Und gern empfing ihn jedes Land. —

Wem mögten nicht obige Verse von Schlegel, als auf Beethoven gedichtet, bei gegenwärtigem Geschenke, einfallen. Ewig unerschöpflich lebt er nur sich selbst. — Das niedliche leichte Liedchen, welches er hier Liebhabern und Liebhaberinnen singt, verdient, auch von dem anziehenden und reizenden Texte abgesehen, schon allein um der Originalität der musikalischen Behandlung willen, den grössten Beifall und wird ihn unfehlbar überall finden.

Beethoven L. v., Opferlied von Matthisson: „Die Flamme lodert! milder Schein durchglänzt etc." Op. 121. Partitur. 42 kr.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Stimmen. 2 fl.

Dasselbe Werk mit Clavierbegleitung. 36 kr.

Wenn zwei der begeistertsten Harfenisten, wenn ein Beethoven und ein Matthisson sich verbinden, so kann nur höchst Vortreffliches zu Tage kommen. Dass dies nicht zuviel gesagt ist, dessen wird sich Jeder beim Spielen oder Anhören selbst überzeugen. Durch die vorliegenden drei verschiedenen Ausgaben glauben wir dem Publicum einen wesentlichen Dienst geleistet zu haben. Das Ganze ist für Eine Solostimme gesetzt, deren Gesang von eintretenden Chören aufgenommen und gehoben wird. Der Clavierauszug ist noch besonders seiner Leichtigkeit wegen empfehlungswerth.

Beethoven L. v., Bundeslied: „In allen guten Stunden" etc., von Göthe, für zwei Solo- und drei Chorstimmen, nebst begleitenden Blasinstrumenten. Op. 122. Partitur. 42 kr.

Dasselbe Werk in ausges. Stimmen. 2 fl. 24 kr.

Dasselbe Werk mit Clavierbegleitung. 48 kr.

Wie innig sich Beethoven mit Göthe verschmolzen, zeigt gegenwärtiges Werk. Nur so hätte Göthe, wäre er in so hohem Grade Componist, als er Dichter ist, das vorliegende Lied in Musik ausgedrückt. Wie wahr das Obige bestätigt wird, zeigt Egmont, beider Götterwerk. Auch hier glaubt sich die Verlagshandlung ein Verdienst um die musikalische Welt dadurch erworben zu haben, dass sie drei Ausgaben davon veranstaltete. Die Clavierbegleitung ist, wie bei dem vorigen, leicht ausführbar. Freunde geselliger lebensfroher Gesänge mögen sich bei den beiden grossen Meistern noch besonders bedanken.

Fesca, *Amo*, ich liebe. Für Pianof. u. Guit. 8. 8 kr.

Herrliche Idee, eine musikalische Conjugation zu veranstalten, *amo*, ich liebe, *amas*, du liebest, *amat*, er liebet, *amas ne* liebst du nicht? etc. etc. Wie schön und wahr der Verfasser dies in Tönen ausdrückte, wird wohl jedermann, der es sah oder hörte, selbst fühlen. Die Begleitung für beide Instrumente ist sehr leicht.

Tonleiter für Pianoforte, in allen Tonarten, mit Fingersatz. 16 kr.

Lehrern und Anfängern wird dies kleine Geschenk höchst willkommen sein. Es enthält, in systematischer Folge, die verschiedenen Tonleitern für beide Hände, mit beigeschriebener Fingersetzung, und nach einer jeden ein aus den wesentlichsten Harmonieen der Tonart gebildetes kleines Präludium weniger Akkorde.

Köhler H., Sérénade en duo, d'une éxécution facile p. Pianof. et Guit. Op. 149. 48 kr.

Liebhaber leichten und angenehmen Clavier- und Guitarre-Spiels werden bei diesem Werke ihre Rechnung finden, und an demselben den bekannten Verfasser leicht erkennen. Durch schmeichelnde, angenehme Melodie zeichnet es sich vor vielen andern dieser Gattung auf's vortheilhafteste aus.

Ritter P., Sérénade, contenant six pièces de l'opéra: le Mandarin, pour Flûte, Alto et Guitarre. 1 fl. 12 kr.

Gar angenehm hat der Verfasser die schönsten Stücke aus seinem beliebten Singspiele: Der Mandarin, hier zu einem Trio arrangirt. Keinem der drei Instrumente sind besondere Schwierigkeiten zugemuthet, sondern alle leicht ausführbar und doch wirkungsvoll gehalten.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1825.
Nr. 12.

Redactions-Correspondenz.

Wir haben vor Kurzem zum Erstenmal das Unglück gehabt, mit einem Correspondenten uneinig zu werden, welcher uns einen Aufsatz seiner Feder aufdringen will, und uns, unserer standhaften Weigerung wegen, mit öffentlicher Verunglimpfung bedroht.

Will er die öffentliche Meinung zum Richter zwischen ihm und uns aufrufen, so sind wir nicht nur weit entfernt, solches *forum* zu decliniren, sondern wollen ihm hiermit sogar den Weg dazu dadurch bahnen, dass wir das ganze, einzig in der statt gehabten Correspondenz bestehende Factum, nachstehend buchstäblich abdrucken lassen, jedoch den Namen des Herrn Correspondenten aus Schonung vor der Hand verschweigen. Es ist dadurch demselben die Erleichterung gewährt, dass er, glaubt er in der That das Recht auf seiner, das Unrecht auf unserer Seite, nur sich öffentlich als denjenigen, mit welchem diese Correspondenz geführt worden, zu nennen braucht, und wir haben ihm dann nur die Kosten des Druckes der Correspondenz erspart; sollte er aber, wie wir von ihm hoffen, Schamgefühl empfinden, so braucht er nur zu schweigen, und auch wir werden dann Dasselbe thun.

Die Red. der Cäcilia.

Die Correspondenz begann damit, dass besagter Herr durch ein — gedrucktes oder vielleicht auch geschriebe-

nes Einladungsschreiben, im Allgemeinen zur Einsendung von Beiträgen zur *Cäcilia* eingeladen wurde, mit dem Ersuchen, uns zu eröffnen, welches Honorar er wünsche, und mit dem Zusatze, dass er sich der Gewährung desselben von der Verlagshandlung im Voraus versichert halten könne. Die ganze übrige Correspondenz ist in unserem Copirbuch und in seinen Originalbriefen noch vollständig vorhanden, wie folgt:

Herrn B. Schott's Söhnen in Mainz.

. . . . d. 19. April 1825.

Ew. Wohlgeboren

gefälliger Antrag zur Theilnahme an der *Cäcilia*, den Sie in Ihrem Schreiben vom 12. Febr. wiederholten, war zu ehrenvoll und schmeichelhaft für mich, als dass ich ihn unbeachtet lassen sollte. Empfangen Sie daher beiliegenden Aufsatz über .... für das nächste oder eins der folgenden Hefte der *Cäcilia*. Ich wünsche ☞ Sechzehn Thaler für den gedruckten Octavbogen, und sehe der gefälligen Zusendung des Honorars nach erfolgtem Abdruck entgegen.

Mit vollkommener Hochachtung nenne ich mich

Ew. Wohlgeboren
ergebenster
Dr. . . . . . .

An die Redaction der *Cäcilia* in Mainz.

Ew. Wohlgeboren

haben vor einiger Zeit einen Aufsatz von mir für die *Cäcilia*, über .... nebst angehängten Leben ...'s empfangen, und, wie ich höre, ist derselbe ☞ bereits abgedruckt worden. Da ☞ ich mich durch das unvermuthete Ausbleiben einiger Summen, auf die ich gewiss rechnete, in Verlegenheit sehe, so würden Sie mich durch die Berechnung des Honorars und Zusendung desselben, wo möglich mit umgehender Post, sehr verbinden. Entschuldigen Sie diese Bitte, die Sie nicht als Mahnung deuten mögen. Ein Freiexemplar des Hefts der *Cäcilia*, worin mein Aufsatz abgedruckt ist, wäre mir angenehm. Vielleicht wär' ich im Stande, Ihnen bald einen neuen Beitrag zu liefern, falls Ihnen der erste zugesagt hat. —

Der Erfüllung meiner ergebensten Bitte entgegensehend nenne ich mich

Ew. Wohlgeboren
. . . . d. 3. August 1825. ergebenster
Dr. . . . . . .

Sr. Wohlgeb. Herrn Dr. ...... in ....

Mainz 11. Aug. 1825.

Ew. Wohlgeboren haben wir die Ehre, hierbei Ihr Manuscript in Erwiederung Ihres Geehrten v. 3. Aug. 1825, ergebenst zurückzusenden, indem Aufsätze, welche im Wesentlichen aus einem Auszuge bereits gedruckter und ziemlich allgemein gekannter Schriften bestehen, für unsere Leser, wie wir befürchten müssen, nicht hinreichendes Interesse haben mögten. Wir wünschten gar sehr, dass es Ihnen gefällig sein mögte, uns statt dessen baldigst durch einen Original-Aufsatz Ihrer Feder zu beehren, welchen wir promt honoriren zu lassen nicht ermangeln werden.

Hochachtungsvoll empfiehlt sich

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

H. B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ew. Wohlgeboren

war ich so frei vor einiger Zeit, um gefällige Berechnung und Zusendung des Honorars für den von mir f. d. *Cäcilia* gelieferten Aufsatz über ,... zu bitten. Geschäfte haben offenbar die Erfüllung dieser Bitte bisher verzögert, und ich würde sie nicht wiederholen, wenn nicht das Ausbleiben einiger grössern Summen mich in ☞ Verlegenheit setzte. Sie würden mich daher sehr verbinden, wenn Sie die hier ausgesprochene Bitte, wo möglich mit umgehender Post erfüllten.

Mit vollkommener Hochachtung nenne ich mich

Ew. Wohlgeboren

.... d. 24. Aug. 1825. ergebenster

Dr. ......

An die Redaction der Zeitschrift *Cäcilia* in Mainz.

Ew. Wohlgeboren

erhalten hiebei den von mir für die Zeitschrift *Cäcilia* gelieferten Aufsatz zurück. Nach Ihrem Briefe vom 12. Febr. d. J. verlangten Sie einen Aufsatz von mir, der nur in irgend einer Beziehung mit Musik stünde, und äusserten das von mir zu bestimmende Honorar zu bewilligen. Dass der Ihnen gesandte Aufsatz Ihren Ideen nicht entspricht, konnte ich nicht voraussehen; aber so viel ist wenigstens gewiss, dass Sie verpflichtet sind, ihn auf mässige Weise und auf's geringste mit ☞ 1 Louisd'or per Druckbogen zu honoriren. Wenn Sie auf diese Weise mit Schriftstellern verfahren zu können glauben, und

verlangte Aufsätze ohne zureichenden Grund nach einem Raum von fünf Monaten unfrancirt zurückschicken, so haben Sie sich wenigstens bei mir durchaus verrechnet. Ich sehe mich, wofern mein Aufsatz einmal der Zeitschrift *Cäcilia* durchaus unwürdig ist, genöthigt, auf die Zusendung des Honorars nach obiger Bestimmung spätestens bis zum 15. September zu bestehen. Ich zweifle zwar nicht daran, kann aber nicht die Bemerkung unterdrükken, dass, falls diese rechtmässige Zahlung ausbleibt, sogleich nach anberaumten Termine die *Cäcilia* in dem Allg. Anzeiger d. Deutschen oder in irgend einer andern Zeitschrift mit einem Complimente begrüsst werden soll, dass ihr eben nicht behagen möchte. Ich bin in diesen Fällen ein Mann von Wort.

Hochachtungsvoll

.... d. 29. Aug. 1825. Ihr

ergebenster

Dr. ......

An Herrn Dr. ...... in ....

Mainz 15. Sept. 1825.

Wir hatten in unserm ergbsten Schreiben v. 11. Aug. die Ehre, Ihnen in den gelindesten Ausdrücken die Ursache zu eröffnen, warum wir einen, so offenbar aus einem längst gedruckten Buche herausgeschriebenen Aufsatz, wie der, welchen Sie uns anzubieten keinen Anstand genommen, der uns übrigens ziemlich verspätet, wahrscheinlich durch Handelsgelegenheit, zukam, nicht brauchen können. Dass Sie diese unsere, so schonend wie möglich ausgesprochen gewesene Aeusserung mit so heftigem und so unanständigem Unwillen aufnehmen (ohne Zweifel eine Wirkung der Sie grade in diesem Augenblicke drängenden Geldverlegenheiten, deren Sie in zwei Briefen Meldung thun,) müssen wir zwar sehr bedauern, allein Sie könnten uns zutrauen, dass wir uns durch dieses Ihr Benehmen nicht werden nöthigen lassen, einen Beitrag aufzunehmen, von welchem wenigstens wir unseres Bedünkens keine Ehre haben würden. Noch geringer schlagen wir Ihre Drohung an, uns im Anzeiger der Deutschen ein übles Compliment darüber zu machen, dass wir Ihnen hier nicht zu Willen gewesen. Wenn Sie dadurch zu gewinnen glauben, dass Sie dem Publicum bekannt werden lassen, dass Ihnen der Versuch mislungen ist, uns ein als unbrauchbar refüsirtes Manuscript durch unanständige Zudringlichkeit aufzunöthigen, so steht Ihnen natürlich jeder beliebige Weg zur Publicität unverwehrt. Sehr wahrscheinlich werden wir sogar auf Ihre Verunglimpfungen gar nicht einmal antworten, indem wir in der öffentlichen Achtung und im Vertrauen unserer verehrten Mitarbeiter fester zu stehen glauben, als dass uns das, was wir hier von Ihnen zu fürchten

haben, schaden könnte; übrigens mögte schon ein treuer Abdruck unserer Correspondenz in unsern Blättern, auch ohne allen Commentar, genügen, Ihr Benehmen und dessen Triebfedern hinlänglich zu beleuchten, und Ihrem Namen, wenn wir ihn dabei nennen wollten, wenig neue Ehre zusetzen.

Jedenfalls haben wir die Ehre Ihnen hierbei Ihr Manuscr. nochmal mit der Versicherung zurückzusenden, dass dergleichen Arbeiten für unser Institut gänzlich unbrauchbar sind; wir drücken uns fortwährend so schonend wie möglich aus.

Dass das Manuscript Ihnen vorigesmal unfrankirt zurückgesendet worden, ist uns unbekannt, und jedenfalls nur ein zufälliges Versehen der Verlaghandlung, welche sonst, nicht nur die Portoauslagen für so viele ihr angetragen werdende unbrauchbare Mspte gedultig zu tragen, sondern sie sogar gewöhnlich frankirt zurückzusenden pflegt. Wüssten wir den Betrag Ihrer Porto-Auslage, der wohl nicht gross gewesen sein kann, so wollten wir Ihnen denselben gerne hierbei gleich zurückerstatten; und bleiben dazu jederzeit bereitwillig.

Wollen Sie, statt des wieder zurückfolgenden Manuscriptes, uns mit einem andern, annehmlicheren Aufsatze beehren, so wird sich vielleicht Eines ins Andere ausgleichen; nur versteht sich, dass wir uns eben so wenig hierdurch anheischig machen, dasjenige, was Sie uns etwa anderweit senden wollen, jedenfalls unbesehens anzunehmen, als wir dieses jemal gethan haben und als irgend eine Redaction in der Welt es jemal gethan hat oder thun wird.

Wir zeichnen mit Achtung

Die Red. d. Zeitschr. Cäcilia.

Anzeige
an die respectiven Abonnenten betreffend die *schnellere Spedition der Cäcilienhefte.*

Da uns von einigen Abonnenten Klagen über verspäteten Empfang der erscheinenden Hefte geäussert worden sind, so laden wir diejenigen, welche die *Cäcilia* schneller zu erhalten wünschen, als es auf dem, freilich mitunter gar langsamen Wege der Buchhandelgelegenheit durch Frachtfuhren, möglich ist, hiermit ergebenst ein,

derjenigen Buch- oder Musikhandlung, von welcher Sie die *Cäcilia* beziehen, oder in frankirten Briefen uns selber unmittelbar, zu eröffnen, dass sie die Hefte durch Postwagen zu erhalten wünschen. Sie werden um so weniger Anstand nehmen dürfen, solche Verfügung zu treffen, da der dadurch entstehende, ohnehin im Durchschnitt nur etwa sechsmal im Jahre vorkommende Portoaufwand gering, und überdies ja, durch die ausserordentliche Wohlfeilheit des Abonnementpreises, schon im Voraus vergütet ist.

Übrigens sind wir benachrichtiget, dass, was insbesondere die Versendung in die K. K. Östreichischen Staaten betrifft, die Spedition unserer Hefte an die dortigen Buchhandlungen und Abonnenten mitunter auch, und zwar grösstentheils, durch die vordersamst einzuhaltenden gesetzlichen Formalitäten der dortigen Censuranstalt aufgehalten wird.

Überhaupt aber mag die Schuld der Verzögerung gar häufig auch in der Nachlässigkeit der Handlungshäuser liegen, bei welchen die resp. Abonnenten die *Cäcilia* bestellt haben; oder auch in der allzugrossen Sparsamkeit mancher Buch- und Musikhandlungen, welche uns ausdrücklich aufgegeben haben, ihnen die Hefte nur immer gelegenheitlich anderer Sendungen mit beizuschliessen, was sich denn freilich oft erst nach Monaten zusammenfindet.

B. Schott's Söhne

Grossherzogl. Hofmusikhandlung in Mainz.

Einladung
zur
Subscription
auf die
drei neuesten grossen Werke
von
L. van Beethoven,
nämlich

1. Missa solennis, *D*-dur, op. 123.
2. Grosse Ouvertüre, *C*-dur, op. 124 *) und
3. Sinfonie in *d*-moll, mit Chören, op. 125.

Mainz, bei Schott.

Der Genius der Harmonie ist unserer Zeit besonders günstig. Kaum erlischt ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum verstummen die Töne eines geistreichen Compositeurs, so ergänzt ein anderes Genie, den beklagten Verlust zu ersetzen. Mozart und Haydn schwanden, da gab uns die Vorsicht einen Beethoven, der an ihre unsterblichen Werke die seinigen anreiht, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung der Welt zu theilen. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unübertreffbar und fliesst rein aus der Fülle eines reichen Genius.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hocherfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss der vortrefflichsten seiner Compositionen darbieten zu können.

Diese viel bewunderten Werke erscheinen in nachstehenden Ausgaben:

1. Die *grosse Missa solennis*, op. 123,
   - a) in vollständiger Partitur,
   - b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und
   - c) im Clavier-Auszuge mit Singstimmen.
2. Die *Ouvertüre* für grosses Orchester, op. 124,*)
   - d) in Partitur,
   - e) in Orchester-Stimmen.
3. Die *grosse Symphonie* mit Chören und Solo-Stimmen (über Schillers „Lied an die Freude“), op. 125,
   - f) in Partitur,
   - g) in Orchester- und Singstimmen,

Alles mit dazu gehörigen Verdoppelungs-Stimmen,

*) Nicht zu verwechseln mit einer anderen, vor einiger Zeit bei Steiner in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouvertüre Op. 115, gleichfalls aus *C*.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct und in schönem Notenstich auf schönem Papiere, hervorgehen zu lassen.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser Kunstschätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf Eines oder einige derselben; z. B. blos auf die Partitur der Messe, ohne die Auflegestimmen, — oder blos auf diese ohne jene, oder blos auf den Clavierauszug, — auch auf eine beliebige Anzahl Verdoppelungsstimmen, u. s. w.

Da die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen *nicht über zehn Kreuzer rheinisch* kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende Octobers d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Man kann in jeder soliden Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man bittet, Namen und Wohnort deutlich und unzweideutig zu schreiben, weil das Verzeichnis der resp. Subscribenten den Werken vorgedruckt werden soll.

Mainz, am 20. April 1825.

Da die vorstehende Subscriptions-Anzeige in manche Gegenden sehr spät und zum Theil noch gar nicht gelangte, so wird hiermit der Subscriptions-Termin bis Ende December d. J. verlängert und die Anzeige damit verbunden, dass

die Ouvertüre

den 25. October zum Versenden bereit sein wird. Der Subscriptions-Preiss derselben beträgt, zu zehn Kreuzer rheinisch per Bogen:

für die Partitur 2 fl. 30 kr.

für die Orchester-Stimmen 3 fl. 36 kr.

Mainz d. 27. September 1825.

B. Schott's Söhne.

Ankündigung.

Quartett für zwei Violinen, Altviole und Violoncell, von L. van Beethoven. Op. 127. Vollständige Partitur.

Dasselbe Werk, in ausgesetzten Stimmen.

Dasselbe, für Pianoforte zu 4 Händen.

Dasselbe, für Pianof. zu 2 Händen.

Ausser den vorerwähnten drei grossen Werken unsers unsterblichen Beethoven, hat die unterzeichnete Verlaghandlung das Glück, allen Musikfreunden auch noch ein viertes grosses Werk seiner Muse, als in ihrem Verlage erscheinend, anzuzeigen: Es ist das in allen Blättern als höchsten Gipfel der Instrumental-Musik angepriessene, vielbewunderte neueste Quartett des ewig unbegreiflichen Meisters unserer Zeit, voll höchster Begeisterung, kräftiger und imponirender Passagen, des hinreissendsten Melodieenschwunges, des bezauberndsten Harmonienwechsels. Es ist jenes Werk, von dem man in öffentlichen Blättern las, dass der vortrefflichste Quartett-Verein Wiens, von seinen anscheinenden Schwierigkeiten zurückgeschreckt, es anfänglich eine Zeitlang bei Seite gesetzt, aber späterhin, nach mehren Proben, es als das vortrefflichste aller Beethoven'scher Werke öffentlich anerkannt und gepriessen hat.

Es erscheint bei uns in folgenden Auflagen:

a) in vollständiger Partitur,
b) in ausgesetzten Stimmen,
c) im Clavier-Auszuge zu 4 Händen,
d) im Clavier-Auszuge zu 2 Händen,

und ausserdem noch in verschiedenen anderen Formen.

Das Ganze wird noch vor Ende dieses Jahres ausgegeben. Wir werden es uns zur höchsten Pflicht machen, das so unübertreffliche Werk in correctem und brillantem Notenstich herausgegeben.

Wir machen insbesondere auch darauf aufmerksam, dass wir von Hrn. v. Beethoven das ganze und ausschliessliche Eigenthum dieser Composition und das Verlagrecht derselben

in allen Gestalten und Arrangements, erworben haben, so dass kein Verleger weder des In- noch Auslandes mehr von dem Herrn Componisten irgend ein Recht an derselben erwerben kann.

B. Schott's Söhne.

Privilegien
gegen den Nachdruck
der vorstehend erwähnten
van Beethovenschen Werke
betreffend.

Die Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung B. Schott's Söhne beeilt sich, mit dankbarer Anerkennung, den grossmüthigen Schutz zur öffentlichen Kenntnis zu bringen, welchen bis jetzo sowohl S. Maj. der König von Preussen, als auch des Königs von Bayern Majestät, der Herausgabe der vorstehend erwähnten sowohl, als auch noch einiger anderer v. Beethoven'scher Compositionen, allergnädigst zuzusichern geruhet haben, mit dem Bemerken, dass ähnlichen edelmüthigen Schutzbriefen auch von mehren anderen europäischen Höfen, und namentlich auch von Seiner Majestät dem Kaiser von Oesterreich, bereits mit Zuversicht entgegengesehen wird.

Privilegium
für die Gebrüder Schott, Musikstecher und Musikhändler in Mainz.

9663. 2. Aug. — 15 ggr. pro Stempel, sonst frei.

„Den Gebrüdern Schott, Musikstechern und Musikhändlern zu Mainz, wird auf die nächstfolgenden zehn Jahre das Recht zum ausschliesslichen Verlag innerhalb sämmtlicher Königl. Preuss. Staaten der in ihrem Verlage erscheinenden musikalischen Compositionen von L. van Beethoven, als:

1. Opferlied von Matthison, in Musik gesetzt, Op. 121.
2. Bundeslied von Göthe, in Musik gesetzt, Op. 122.
3. *Missa solennis* in *D*-dur, Op. 123.
4. *Grande Ouverture* in *C*-dur, Op. 124.
5. Simphonie mit Chor über Schillers Lied: An die Freude, Op. 125.
6. Bagatelles für Pianoforte, Op. 126.
7. *Grand Quatuor* für 2 Violinen, Alto und Violoncell, Op. 127, und
8. Lied: ich war mit Chloen ganz allein; mit Accompagnement des Pianoforte, Op. 128.

dergestalt ertheilt, dass während des gedachten Zeitraums in den Königl. Preuss. Staaten diese Compositionen weder in demselben, noch in einem andern Formate, nachgedruckt, auch der Verkauf eines etwa anderweit unternommenen Nachdrucks nicht gestattet seyn soll, bei Vermeidung der durch das Preuss. allgemeine Landrecht festgesetzten Folgen des widerrechtlichen Nachdrucks.

Berlin den 15. August 1825.

Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Ministerium des Innern.

In Abwesenheit und im Auftrage der Herren Chefs Excellenz.

v. Kampz. (L. S.) *Crehler.*

Der
Königlich Baierische ausserordentliche Gesandte und bevollmächtigte Minister
am
Grossherzoglich Hessischen Hofe etc.
an die
Herrn B. Schott's Söhne, Hofmusikalienhändler in Maynz.

In Erwiederung der, von den Herrn Gebrüdern Schott in Mainz, an Seine des Königs von Baiern Majestät gerichteten, bittlichen Vorstellung: — „um Ertheilung eines Königl. „allergnädigsten Privilegiums, gegen den Nachdruck oder Nach- „stich der in ihrem Verlage erscheinenden van Beethovenschen „musikalischen Compositionen, Op. 121 bis 128." — ist der Unterzeichnete allerhöchsten Orts beauftragt worden, denenselben Nachstehendes zu eröffnen:

„Bei dem wirksamen Schutz, welche Seine Majestät „der König auch ausländischen Verlegern, auf Erfor- „derniss in jedem einzelnen Falle, ohnehin angedeihen „lassen, bedarf es für die fraglichen Verlags-Artikel „der Gebrüder Schott keines besondern allerhöchsten „Privilegiums."

Dieser Königlichen allerhöchsten Erklärung und dem ihm zugegangenen, derselben entsprechenden Auftrage zu Folge, entsteht demnach der Unterzeichnete nicht, die Herrn Gebrüder Schott, davon ohne Verzug in Kenntniss zu setzen; indem er zugleich diesen Anlass ergreift, um den Ausdruck seiner hochschätzungsvollen Ergebenheit darzulegen.

Darmstadt den 14ten July 1825.

F. v. Sulzer.

Subscriptionsanzeige.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint Anfangs nächsten Jahrs, die Cantate von Dr. Eckermann, in Musik gesetzt von Carl Eberwein, welche am Jubelfeste der 50jährigen Regierung Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen Weimar, am 4ten September in Weimar aufgeführt wurde, in Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge, auf Subscription, welche bis Ende dieses Jahrs offen bleibt. Da sich die Stärke des Werkes, welche auf ohngefähr 12 Bogen geschätzt wird, vorher nicht genau bestimmen lässt, so ist der Subscriptions-Preis auf 2 2/3 ggr. oder 12 Kr. rheinisch für den Bogen festgesetzt; der Ladenpreis wird nachher bedeutend erhöht.

Die Verlagshandlung wird für schönes Aeussere möglichst sorgen, und sollen die Namen der Subscribenten dem Werke vorgedruckt werden.

Sammler von Unterschriften erhalten das 7te Exemplar frei, doch werden alle Bestellungen portofrei erbeten.

Zur Subscription kann man sich
in Weimar an den Verleger, Ph. Wentzel,
in Hannover an C. Bachmann,
in Mainz an B. Schott's Söhne
und jede andere solide Musik- oder Buchhandlung wenden.

Weimar im September 1825.

Ph. Wentzel,
Musik-Handlung.

Anzeigen.

Im Verlage des Unterzeichneten wird in Kurzem erscheinen:

Israel in Egypten, grosses Oratorium von G. F. Händel. Übersetzung und Klavierauszug von K. Breidenstein.

Dieses grossartige Werk des unsterblichen Meisters ist schon längst als eine seiner originellsten Schöpfungen anerkannt. Die bevorstehende Ausgabe desselben wird, wie ich versichern zu dürfen glaube, Kenner und Freunde der Kunst in jeder Hinsicht befriedigen. Ausser dem Klavierauszug werden auch die einzelnen Stimmen besonders gedruckt und in beliebiger Anzahl verkauft.

Ferner:

Il Crociato in Egitto, Musica del Sign. Maestro Giachino Mayerbeer. Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text.

Diese Oper unsers Landsmanns hat in Italien so viel Glück gemacht, dass sie auch in Deutschland bekannt zu werden verdient und ein eben so lebhaftes Interesse für sich zu erregen hoffen darf.

N. Simrock in Bonn.

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Franz. der Frau v. Bawr, frei bearbeitet von Aug. Lewald. Mit Kupfer u. Musikblatt. 8. Nürnberg, Haubenstricker. Velindruckpap. geheftet 1 fl. 48 kr.

ist so eben in meinem Verlage erschienen und in allen deutschen Buchhandlungen zu haben.

N. Haubenstricker.

Anzeige

einiger der neuesten Verlagswerke

von

Johann André in Offenbach a. M.

sämmtlich nach den Original-Manuscripten herausgegeben.

Küffner, Ouverture für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass, 1 Flöte, 2 Oboen oder Clarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. Op. 172. *D*-dur, mit einer Introduction in *d*-moll. 2 fl. 45 kr.

— Ouverture für dieselbe Stimmenbesetzung. Op. 173. *D*-dur. 2 fl. 45 kr.

— Ouverture. Op. 174. Stimmenbesetzung wie die vorhergehende. *C*-dur mit einer Introduction in *c*-moll. 2 fl. 45 kr.

— Ouverture. Op. 175. Gleiche Stimmenbesetzung. *E*-dur. 2 fl. 45 kr.

Diese 4 Ouverturen sind vorzüglich zum Gebrauche für Liebhaber-Conzerte bestimmt und gehören, was eine gut gearbeitete lebhafte Durchführung und gute Instrumentirung anbetrifft, zu den besten Arbeiten dieses mit Recht so beliebten Componisten, daher sie, verbunden mit ihrer leichten Ausführbarkeit, gewiss eine sehr günstige Aufnahme verdienen.

Kummer, Amusements für Flöte et Guitarre. Op. 18. Nr. 3. 1 fl. 12 kr.

Ist die Fortsetzung der beiden bereits früher in derselben Verlagshandlung erschienenen Nummern und ebenso brillant für die Flöte, als zweckmässig begleitend für die Guitarre gesetzt, und daher allen Liebhabern dieser beiden Instrumente als eine recht interessante Unterhaltung zu empfehlen.

Kummer. Amusements für Flöte und Pianof. Op. 18. Nr. 3. 1 fl. 12 kr.

Dasselbe Werk, wo statt der Guitarre, das Pianoforte die begleitende Stimme ist.

Kummer, 3 Duos brillants für 2 concertante Flöten. Op. 25. Tonarten *G*-dur, *A*-dur, *e*-moll. 2 fl. 30 kr.

Diese Duette sind ganz dem Titel entsprechend, brillant und conzertirend, dabei gut spielbar und interessant durchgeführt gearbeitet und müssen daher allen Flötenspielern eine höchst willkommene Erscheinung sein.

Mozart, grosses Trio für Pianoforte, Clarinett und Alt. Op. 14. 1 fl. 30 kr.

Dieses bisher nur mit einer ganz unrichtig als Clarinette überschriebenen Violinbegleitung bekannt gewordene Trio in *Es*-dur, 6/8 Takt, erscheint hier zum erstenmal mit der von Mozart selbst gesetzten Clarinette in *B*, und nach dessen hinterlassenem Original-Manuscripte herausgegeben. Die Clarinett-Stimme ist zugleich, für die Violine arrangirt, besonders beigefügt.

Neumann, 8 Etudes oder Capricen für Clarinett. Sr. Excellenz dem Herrn Grafen C. von Westphalen zugeeignet. Op. 15. 1 fl. 30 kr.

Diese Studien erfordern viele Aufmerksamkeit und sind nur für bereits geübte Spieler bestimmt, welchen sie aber auch um so mehr interessant sein werden.

Schlösser, Quatuor für 2 Violinen, Alto u. Violoncell. Sr. Hoheit dem Prinzen Emil zu Hessen-Darmstadt zugeeignet. Op. 15. *f*-moll, der letzte Satz *F*-dur. 2 fl. 30 kr.

Dieses Quartett ist eine gut gearbeitete Composition und obgleich demnach alle 4 Stimmen gleiches Interesse haben; so ist doch die erste Violine vorherrschend und dabei gut spielbar, sowie man alles dieses von einem so ausgezeichneten Violinspieler und fleissigen Componisten wie Hr. Schlösser ist, zu erwarten berechtigt war.

Schlösser, Concertino für Horn mit Orchester-, Quartett- oder Pianoforte-Begleitung, dem Hr. Dauprat in Paris zugeeignet. Op. 16. 2 fl. 45 kr.

Dieses eigentlich für ein Secund-Horn in *Es* geschriebene Concertino besteht aus einem gesangvollen Einleitungs-Adagio, einem Thema mit Variationen, einem kurzen Zwischen-Adagio und darauf folgendem Alla-Polacca, und diejenigen seiner dem Instrumente ganz anpassenden Passagen der Principal-Stimme, welche nicht zugleich für ein Prim-Horn aus-

führbar sind, stehen in doppelten Noten für beide Hörner da. Durch das Arrangement des Orchesters für Quartett oder Pianoforte eignet sich diese ohnehin sehr gefällige Composition für jeden musikalischen Zirkel.

Schmidt, 2 Potpourris für Violine mit Begl. des Pianoforte. Op. 6. Der Erlauchten Reichsgräfin und edlen Frau Caroline Louise zu Schaumburg-Lippe gewidmet. 1 fl. 45 kr.
Von einem Geiger und Componisten wie Hr. Joseph Schmidt in Bückeburg ist, der seine Studien unter den ersten Meistern vollendet hat, liess sich mit Recht eine für die Violine so brillant als gesangvoll gesetzte und gut gearbeitete Composition erwarten, welche bei allen Liebhabern der Violine die beste Aufnahme zu finden verdient.

C. Spahn, Favorit-Tänze des Offenbacher Casino für Pianoforte. 7te Sammlung. 48 kr.
Diese Sammlung enthält die neuesten und beliebtesten Tänze, zweckmässig und doch nicht schwer spielbar fürs Pianoforte arrangirt.

Täglichsbeck, brillante Variationen über ein Thema der Gazza ladra von Rossini für die Violine, mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte, seinem Lehrer und Freunde Herrn P. Rovelli, Kapell-Direktor zu Bergamo zugeeignet. Op. 1. Tonart *A*-dur. 3 fl.
Herr Täglichsbeck, K. Baierischer Kammermusikus in München, welcher sich auf seiner letzten Kunstreise den ihm voraus gegangenen Ruf eines vorzüglichen Virtuosen auf der Violine begründete, hatte diese äusserst brillante und dabei gesangvolle Variationen überall mit dem grössten Beifall vorgetragen, daher sie allen Geigern und Liebhabern dieses Instrumentes eine höchst willkommene Erscheinung sein werden, und dies um so mehr, da man sie auch mit dem Pianoforte oder Quartett allein accompagniren kann.

Neue Musikalien
im Verlage
der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Ostern 1825.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Fürstenau, A. B., Variations pour Flûte princ. avec Orch. O. 26. 1 Thl. 4 ggr.

Maurer, Louis, Variations sur un Air de l'Opera: La Famille suisse, pour Vl. avec Orch. O. 23. 1 Thlr. 4 ggr.
— Potpourri sur des Thêmes de Preciosa, pour Vl. avec Orch. O. 24.
Stowitschek, J. G., Rondo f. Violine, mit Begl. v. 2 Violinen, Bratsche u. Vlle, Contrab. ad lib. O. 1. 20 ggr.
Weber, C. M. v. Ouv. aus Euryanthe, arr. f. 2 Flöten von J. H. Wagner. 8 ggr.

Für Pianoforte.

Amon, J. Adagio et 4 Variations. 6 ggr.
Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze. Nr. 11. enth: Walzer aus dem Freischütz, vom Grafen von Redern, Walzer und 2 Ecossaisen von Bischoff. 4 ggr.
— Nr. 12. enth.: Walzer aus dem Einsiedler. 4 ggr.
Körner, G. F. Variations faciles. 4 ggr.
Weber, C. M. v. Ouv. aus Euryanthe, arr. von Sippel, für Pf. allein. 10 ggr.
— idem arr. von Sippel zu 4 Händen. 14 ggr.
— Hochzeits-Marsch aus Euryanthe, für Pf. allein. 4 ggr.

Für Gesang.

Kreutzer, Conr., aus Libussa, mit Pftebegl. Nr. 1. Cavat.: Lockend schallen aus der Ferne. 5 ggr.
— Nr. 6. Rec. u. Arie: Ja fest beschlossen ists. 7 ggr.
— Nr. 8. Polon.: So mög't ihr muntern Thiere weiden 7 ggr.
— Nr. 10. Romance: Erst diese Nacht 5 ggr.
— Nr. 20. Arie: Nun brich hervor, verschlossene Freude. 7 ggr.
— aus Libussa, mit Guit. Begl. Nr. 1. Cavat.: Lockend schallen aus der Ferne. 4 ggr.
— Nr. 8. Polon: So mög't ihr muntern Thiere weiden. 5 ggr.
— Nr. 20. Arie. Nun brich hervor, verschlossne Freude. 6 ggr.
Kuhlau, F. aus Elisa, Rom.: Mit blut'gem Schwerdt ging Saladin, mit Pf. oder Guit. Begl. 4 ggr.
Reichardt, Gust. 6 Lieder von Göthe, Tieck, Matthisson und Körner. mit Pf. oder Guit. Begl. 3tes Werk, 1tes Heft. 14 ggr.
— Einzelnen: Nr. 1. Lied aus Prinz Zerbino, von Tieck: O alte Heimath süss. 4 ggr.
— Nr. 2. Trost eines guten Gewissens auf dem Krankenbette. 4 ggr.
— Nr. 3. Todtenkranz für ein Kind, von Matthisson. 4 ggr.
— Nr 4. Das gestörte Glück, von Th. Körner: Ich hab ein heisses junges Blut. 5 ggr.
— Nr. 5. Mignon, von Göthe: Kennst du das Land. 5 ggr.
— Nr. 6. An die Vergangenheit: Wo find' ich euch? 3 ggr.
Weber, C. M., aus Euryanthe, mit leichter Pftebegl.

von J. H. Wagner. Nr. 2. Romance: Unter blüh'nden Mandelbäumen. 5 ggr.
Weber, C. M. v., Nr. 5. Cav.: Glöcklein im Thale! Rieseln im Bach. 4 ggr.
— Nr. 6. Arie: O mein Leid ist unermessen. 5 ggr.
— Nr. 7. Duett: Unter ist mein Stern gegangen. 7 ggr.
— Nr. 13. — Hin nimm die Seele mein. 7 ggr.
— Nr. 17. Scene u. Cav.: Hier dicht am Quell, wo Weiden stehn. 5 ggr.
— aus Euryanthe, mit leichter Guit. Begl. von J. H. Wagner. Nr. 2. Rom.: Unter blüh'nden Mandelbäumen. 4 ggr.
— Nr. 5. Cav. Glöcklein im Thale! Rieseln im Bach. 4 ggr.
— Nr. 6. Arie: O mein Leid ist unermessen. 4 ggr.
— Nr. 12. — Wehen mir Lüfte Ruh. 4 ggr.
— Nr. 18. Jäger-Chor: Die Thale dampfen, die Höhen glühn. 3 ggr.

Für Guitarre.

Kreutzer, Jos. 12 Pièces pour 2 Fl. et Guit. 1 Thl. 16 ggr.

Unter der Presse sind:

Pechatschek, F. Grand Potpourri p. Vl. av. Pf. O. 13.
Potpourri sur des Thêmes de l'Opera Euryanthe pour Pf.

Zu Schneiders Weltgericht sind die Chorsingstimmen lithographirt zu 1 3/4 ggr. Netto der Bogen, auf feste Rechnung bei mir zu bekommen.

In Leipzig findet man diese Musikalien bei meinem Comissionair, Herrn C. H. F. Hartmann.

Weitere neue Musicalien

der C. Bachmann'schen Hof-Musikhandlung in Hannover.

Für Saiten- und Blas- Instrumente.

Albes C. W., Tänze für Orch. 1te Lief. 16 ggr.
Auber, Ouv. und Gesänge aus dem Schnee für 2 Fl. 1 Thl. 8 ggr.
— Ouverture daraus 8 ggr.
Auswahl beliebter Lieder für 1 Fl. N. 1-3. a 4 ggr.
Auswahl beliebter Tänze für 1 Fl. N. 1. 4 ggr.

Enckhausen H., Gr. Polonaise p. Fl. avec Orch. ou Pf. O. 6. 1 Thlr. 20 ggr.
Fischer J. G. C., (Eleve von Walch) Tänze für Orch. 1te Samml. 1 Thlr. 6 ggr.
Heinemeyer C., Var. über: Mich fliehen alle Freuden, für Fl. mit 2 Vl., Br. und Vlle., oder mit Pf. 20 ggr.
Krollmann A., Var. über 3 bel. Themas für 1 Fl. N. 1. à 3. 6 ggr.
Lübeck J. H., 3 gr. Duos conc. pr. 2 Fl. O. 5. N. 1. 14 ggr.
— 3 gr. Duos conc. pr. 2 Fl. O. 5 N. 2. 20 ggr.
— 3 gr. Duos conc. pr. 2 Fl. O. 5 N. 3. 22 ggr.
Maurer Louis, 3 gr. Quatuors conc. p. Fl. avec 2 u. Ve., A. et Vlle. O. 28 N. 1 und 3. 1 Thlr. 4 ggr.
— Airs russes var. p. Fl. av. idem O. 41. 20 ggr.
— Polonaise p. Fl. avec 2 Ve. A. et Vlle. O. 42. 1 Thlr.
Mazas F., Barcarole francoise var. p. Fl. avec Orch. O. 9. 1 Thlr.
Neumann H., Quartett für Fl., Ve., Br. u. Vlle. O. 22. 20 ggr.
Rudersdorf J., 6 Var. sur un Andante, précédées d'une Intr. p. Fl. avec 2 Ve., A. et Vlle. O. 9. 16 ggr.
— Variat. p. Fl. av. Orch. O. 12. 1 Thlr.

Für Pianoforte.

Amon J., 3 Sonates avec Fl. obl. (12me. Oeuv. p. P.) O. 92 N. 1–3. à 14 ggr.
— 6 Variat. sur un Air de Conr. Kreutzer: Nur wer die Sehnsucht kennt. à 4 mains 5me Air var. O. 119 12 ggr.
Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze N. 1 – 23. à 4 ggr.
Carafa M., Ouv. du Solitaire à 4 mains. 14 ggr.
Czerny C., Toccatine brill. et fac. sur le motif de la Tarantelle fav. de Ballet: La Fé et le Chevalier. O. 63. 12 ggr.
— Allegretto grazioso sopra un tema del Ballo: Barbe-Bleue O. 69. 10 ggr.
— 3 Polonaises O. 85. 8 ggr.
— Var. fac. à 4 mains sur une Walse de Gallenberg O. 87. 18 ggr.
— 7me Rondino sur un Motif de l'Opera: Elisa e Claudio de Mercadante O. 88. 14 ggr.
— 6 Rondeaux mignons à 4 mains O. 90. N. 1–3. à 10 ggr.
Enckhausen H, 3 Sonatines avec Fl. O. 2. N. 1. 8 ggr.
— 3 Sonatine avec Vl. O. 2. N. 2. 14 ggr.
— Nelcor piu non mi sento, Duo de la Molinara var. à 4 mains O. 7. 20 ggr.
Fürstenau A. B., Variat. p. Fl. av. P. O. 26. 14 ggr.
Geisler H., Krönungsmarsch aus Johanna von Orleans zu 4 Händen. 6 ggr.
Haigk F., Divertissem. über eine portugiesische Hymne zu 4 Händen. 12 ggr.

Häser A. F., Thema v. Carafa: O cara memoria, mit Var. O. 21. 18 ggr.
— Polonaise zu 4 Händen O. 23. 16 ggr.
Kalkbrenner F., Var. sur une Walse hongr. O. 29. 10 ggr.
Körner G. F., Nouv. Polonaise N. 3. 4 ggr.
Langenhan F., Var. über das Lied: Ich denk an euch. 10 ggr.
Maurer L., Airs russes var. p. Fl. av. Pf. O. 41. 16 ggr.
Mayer Charles, Exercices p. Pf. 5 ggr.
— Andante et Rondeau. 12 ggr.
— Nouv. Quadrilles françaises, tirées de l'Opera: Der Freischütz. 8 ggr.
Mayseder J., 3me Polonaise arr. à 4 mains. 20 ggr.
Moscheles J., Moderne Quadrille Rondo avec une Intr. O. 58. 10 ggr.
Müller E. F., Reconnaissance Rondeau à 4 mains O. 23, 12 ggr.
Nicholson C., Fantasie mit Einleitung, Variat. u. Polonaise für Fl. mit Pf. 12 ggr.
Petersen A., 2 Rondeau en Forme de Walse p. P. 10 ggr.
Sippel, 24 Handstücke für Anfänger O. 37. 8 ggr.
Sutor W., Ouv. aus Apollos Wettgesang und aus dem Tagebuch, zu 4 Händen. à 12 ggr.
Theuss Th., 6 Militair-Märsche O. 40. 12 ggr.
Weber C. M. v., Aufforderung zum Tanze; Rondo brillant O. 65. zweckmässig erleichterte Ausgabe. 12 ggr.
— Chor aus Preciosa: Es blinken so lustig (ohne Singstimmen) 2 ggr.
Zoellner C. H., Sonate O. 13. 20 ggr.
— Potpourri nach Themas aus Apollos Wettgesang 10 ggr.

Für Gesang.

Benzon S., 6 Lieder mit Pf. O. 35. 8 ggr.
Bundesgesänge der Freimaurer Freundschaft mit Pf. 16 ggr.
Keller Carl, Gesänge mit Pf. od. Guit. 19tes Werk No. 1. Ariette alla Polacca. 10 ggr.
— N. 2. An die Mädchen 10 ggr.
— N. 3. Die Unbekannte. 5 ggr.
— N. 4. Lob der Nacht. 5 ggr.
Maurer L., Tscherkessenlied mit Pf. od. Guit. 2 ggr.
Neumann Mme, Lied der Margarethe aus den Hagestolzen mit Pf. od. Guit. 2 ggr.
Nicola Carl, 4 Gesänge von C. Grüneisen mit Guit. 10 ggr.
— Einzeln N. 1. Thränenloser Schmerz, N. 2 und 3 Lieder eines Zimmergesellen N. 4 Tiefes Grab. à 4 ggr.
Quodlibet aus der Liederposse: Die Berliner in Wien mit Pf. oder Guit. 10 ggr.
Weber C. M. v., Die Zeit und Wiegenlied, mit Pf. od. Guit. 4 ggr.
— Volkslied: Mein Schätzerl ist hübsch, und Lied an den Mond, mit Pf. oder Guit. 4 ggr.
Wunsch und Entsagung: Der Pabst lebt herrlich, mit Pf. oder Guit. 2 ggr.

Zoellner, C. H. 6 Gesänge für 2 Tenor und 2 Bassstimmen, 12tes Werk. 1 Thlr.

Für Guitarre.

Kreutzer, Jos. 6 Var. avec Intr. p. 2 G. sur le Theme de l'Opera: Der Freischütz: Wir winden dir etc. O. 6. 10 ggr.
— 6 Var. p. G. seule sur le Thême de Mozart: Wer ein Liebchen. O. 7. 8 ggr.
Lübeck, J. H. Var. 3tes und 4tes Werk. à 6 ggr.
Wagner, J. H. 4 Rondos, Heft 1 u. 2. à 6 ggr.

Nächstens erscheint:

Maurer, L. Der neue Paris im Clavierausz. complett, sowie einzelne Sachen daraus. Auch ein Arrangement für 2 Flöten.

Verzeichnis
der
neuen Musicalien,
welche im Laufe der Monate Juni, Juli und August
bei
B. Schott's Söhnen in Mainz
erschienen sind.

Gamme de Basson russe. 12 kr.
Fauvel, Méthode Elémentaire de Guitarre ou Lyre. 1 fl. 30 kr.
J. A. Anthes, 6 Lieder mit Clav. Op. 5. 36 kr.
Julius Miller, 7 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 1 fl. 12 kr.
Jacques Schmitt, Var. à 4 mains. Op. 27. 36 kr.
— — — — — — — 28. 48 kr.
J. Küffner, Var. über das Ariettchen: Wenn ich ein Schätzchen schon mögt, für Pianof. Op. 162. 1 fl.
G. Schubert, Sonate p. Pianof. Liv. 2. 1 fl
J. B. Cramer, Sonate p. Pianof. Op. 48. 1 fl. 24 kr
J. Küffner, Potp. en Quart. p. Flûte, Violon, Alto et Guitarre. Op. 155. 1 fl. 24 kr.
van Beethoven, Ouv. à 4 mains, arr. pr. Czerny. Op. 124. 1 fl. 36 kr.
— — Ouv. à 2 mains p. Czerny. Op. 124. 1 fl. 12 kr.
— — 6 Bagatelles p. Pianof. Op. 126. 1 fl. 24 kr.
— — Ariette p. Pianof.: ich war bei Chloen. Op. 121. 24 kr.
— — Ariette p. Guit. Auswahl 218. 16 kr.

van Beethoven, Opferlied, Partitur. Op. 121. 42 kr.
— — id. in Stimmen. Op. 121. 2 fl.
— — id. Clavier-Auszug. Op. 121. 36 kr.
— — Bundeslied, Partitur. Op. 122. 42 kr.
— — id. Stimmen. Op. 122. 2 fl. 24 kr.
— — id. Clavierauszug. Op. 122. 48 kr.
Fesca, Amo, ich liebe, p. Pianof. et Guitarre. 8 kr.
J. Küffner, Potp. p. Guit. principale en Quintett. Op. 156. 1 fl. 36 kr.
Tonleiter durch alle Dur- und Molltonarten p. Pianof. 16 kr.
R. A. Ritter, Sérénade, p. Fl. Alto et Guitarre. 1 fl. 12 kr.
H. Köhler, Sérénade p. Pianf. et Guit. Op. 149. 48 kr.
Cäcilia, Zeitschrift f. d. mus. Welt. 10s Heft. 36 kr.
— 11s Heft. 36 kr.
— 12s Heft. 36 kr.
Märsche de l'Opéra Mose, p. Pianof. Liv. 17. 8 kr.
Auber, Walz. favorit. de l'Opéra le concert à la Cour, pour Pianof. Liv. 253. 8 kr.
Latour, Divertimento p. Pianof., Viol. ou Flûte. 1 fl.
Mozart, Choix d'airs de Figaro p. Pianof. 24 kr.
Stadtfeld, Marche du 2me Regiment de Nassau p. Pianof. Liv. 15. 8 kr.
— Marche id. Liv. 16. 8 kr.
— Walze fav. de Wiesbaden. Liv. 254. 8 kr.
— id. — — Liv. 255. 8 kr.
Gfr. Weber, mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel, ausgesetzte Stimmen nebst Directionsstimme; Erstes Heft, enthaltend 3 Gesangstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 41. 1 fl.
Die ausgesetzten Stimmen werden auf Verlangen mehrfach dazu gegeben.

In Kurzem werden noch folgende Werke erscheinen:

Küffner, J., Simphonie für Militair-Musik. Op. 163. 5 fl. 30 kr.
Köhler H., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 150. 4 fl.
Rummel, fantaisie sur l'air de L. van Beethoven: Ich war bei Chloen ganz allein, für Pianof. mit Orchester, und auch fürs Pianof. allein. Op. 50.
Mozart, Don Juan, pour Pianof. et Violon, par Alexander Brand.
Stern, 2de Polonaise für's Clarinett, mit Orchester-, oder Quartettbegleitung.
Bühler, Missa für 4 Stimmen, mit Orchesterbegleitung und 2 Klappenhorn.
Mozart, Choix d'airs de l'opéra: Don Juan, pr. Piano seul.
Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 2tes Heft, enthaltend 3 Lieder für Schulen und häusliche Zirkel. 16 kr.
L. van Beethoven, Grande Ouverture pour l'orchestre. Op. 124. Partitur. Subscriptionspr. 2 fl. 30 kr.
— Diese Ouverture in Stimmen. 3 fl. 36 kr.

Wm. Häser, 6 Lieder für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Op. 11. 1 fl. 12 kr.
Rothe und Lindpaintner, Gesellschafts-Lieder für 4 Männerstimmen.
M. Zwing, Coblenzer Lieder-Tafel, 1s Heft für 4 Stimmen und Chor.
Fränzel, Fantasie für Violine mit Orchester.
Tulon, Le Déclaration d'amour, Potpourri sentimental pr. la flûte, avec acc. de Piano. Op. 38.
Walkiers, 3 Duos pour 2 flûtes. Op. 16. Nr. 1. 2. 3.
Hausse, grosse Contrebass-Schule.
Beck, 12 Lieder für Kinder. 5tes Heft.
Küffner, 7me Sinphonie pour Orchestre.
Lied: Mein Herz und meine Laute, mit Clavier oder Guitarre. Auswahl No. 54.

Verzeichnis von Instrumenten,

welche

bei B. Schott's Söhnen

in Mainz

mit allem Fleiss, aus guten Materialien und zu möglichst billigem Preise, verfertigt und resp. reparirt werden oder sonst zu kaufen sind.

Csakan mit 1 bis 4 Klappen, Flageolets ohne und mit 3 und 4 Klappen, doppelte Flageolets mit 7 Klappen, Flöten mit 1, 4, 6, 8 und 9 Klappen, Clarinette mit 5, 9, 12 und 13 Klappen, letztere nach Iwan Müller's neuester Erfindung, Oboen mit 2 und 13 Klappen, Englischhorn mit 13 Klappen, Bassethorn mit 14 Klappen, von Buchs, und Ebenholz, mit silbernen, und messingnen Klappen. Fagotte mit 9, 10 und 15 Klappen, letztere nach Carl Allmenräder's neuester Erfindung. Octav-Contrafagotte mit 7 Klappen, Serpents und Englisch-Basshorn mit 6 Klappen; von Ahornholz mit messing und elfenbeinernen Klappen. Einfache und Inventionshörner und Trompeten; Trompeten mit 6 Klappen, einfaches und Inventions-Posthorn, auch mit 4 Klappen, Signalhörner, englische Flügelhörner mit 7 Klappen, Bassflügelhörner

genannt Bombardone mit 8 Klappen, Basstrompeten, Posaunen und Gottfried Weber'sche Doppelt-Posaunen, Becken, Tamburine, Triangeln, Pauken, grosse und Wirbel-Trommeln, Glockenspiele und Schellenstöcke.

Ausser obigen Instrumenten sind noch alle andere Gegenstände des musikalischen Faches zu haben:

Alte und neue Violinen, Altviolen, Violoncelle, Contrebässe, neapolitanische, französische und andere Guitarren, Pedal-Harfen, Hacken-Harfen, Pianofortes, Flügel- und Tafelförmige von den vorzüglichsten Meistern, in Wien und anderwärts verfertigt. Bass-, Altviol- und Violinkästchen, Taschen-Musikpulte, Pariser Colophonium, rastrirtes Notenpapier, Rastrale, Vogel-Orgeln, Violin- und Bassbögen von jeder Sorte, Violinstege, Saitenhalter; Sordinen, Capo-d'astro für Guitarren, Oboen- und Fagottröhre, Klarinettblättchen, Horn-, Trompeten- und Posaunen-Mundstücke, Stimmgabeln, Klavier-Stimm-Hämmer, ächte römische Darmsaiten, und übersponnene Saiten von der besten Qualität, für Violinen, Altviolen, Violoncelle, Contrebässe, Guitarren und Harfen u. a. m.

Zwei Violoncelle

zu verkaufen.

Bei B. Schott's Söhnen, G. H. Hofmusikhandlung in Mainz, sind gegenwärtig, nebst mehren guten italienischen Geigen, folgende zwei Violoncelle zu verkaufen:

1tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1713 von Leonhard Maussiell in Nürnberg.

2tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1771 von Jean Joseph Stadelmann, K. K. Hofpauken- und Geigenmacher in Wien.

Beide Instrumente sind, obwohl das erste 112 Jahr und das zweite 54 Jahr alt, doch so vortrefflich gut erhalten, und in Fülle und Klang des Tones so ausgezeichnet, dass sie diese öffentliche Anzeige eigens verdienen. Die Preise sind: für das erste, Dreissig und für das zweite, Zehn Louisd'ors, den Louisd'or à 11 fl. oder 7 1/3 Rthlr.

Musikdirektor.

Ein mit den nöthigen Kenntnissen versehener Mann sucht bei irgend einer Schauspielergesellschaft eine Stelle als Musikdirector oder Kapell-Meister.

Briefe mit desfallsigen Anfragen sind unter der Addresse L. L. H. in Frankfurt, *poste restant*, portofrei nach Frankfurt am Mayn einzuschicken.

Anzeige

betreffend das Beilegen fremder Anzeigen bei Versendung der Cäcilienhefte.

Gegen Vergütung von 1 fl. 48 kr. Rhein. oder 1 Rthlr. Sächsisch werden gedruckte Anzeigen, Entgegnungen, Novitätenverzeichnisse u. dgl. den Cäcilienheften beigelegt, resp. beigeheftet und mitversendet; nur wird, wie sich von selbst versteht, dadurch nicht die Verantwortlichkeit für den Inhalt solcher beigelegten fremden Anzeigen übernommen.

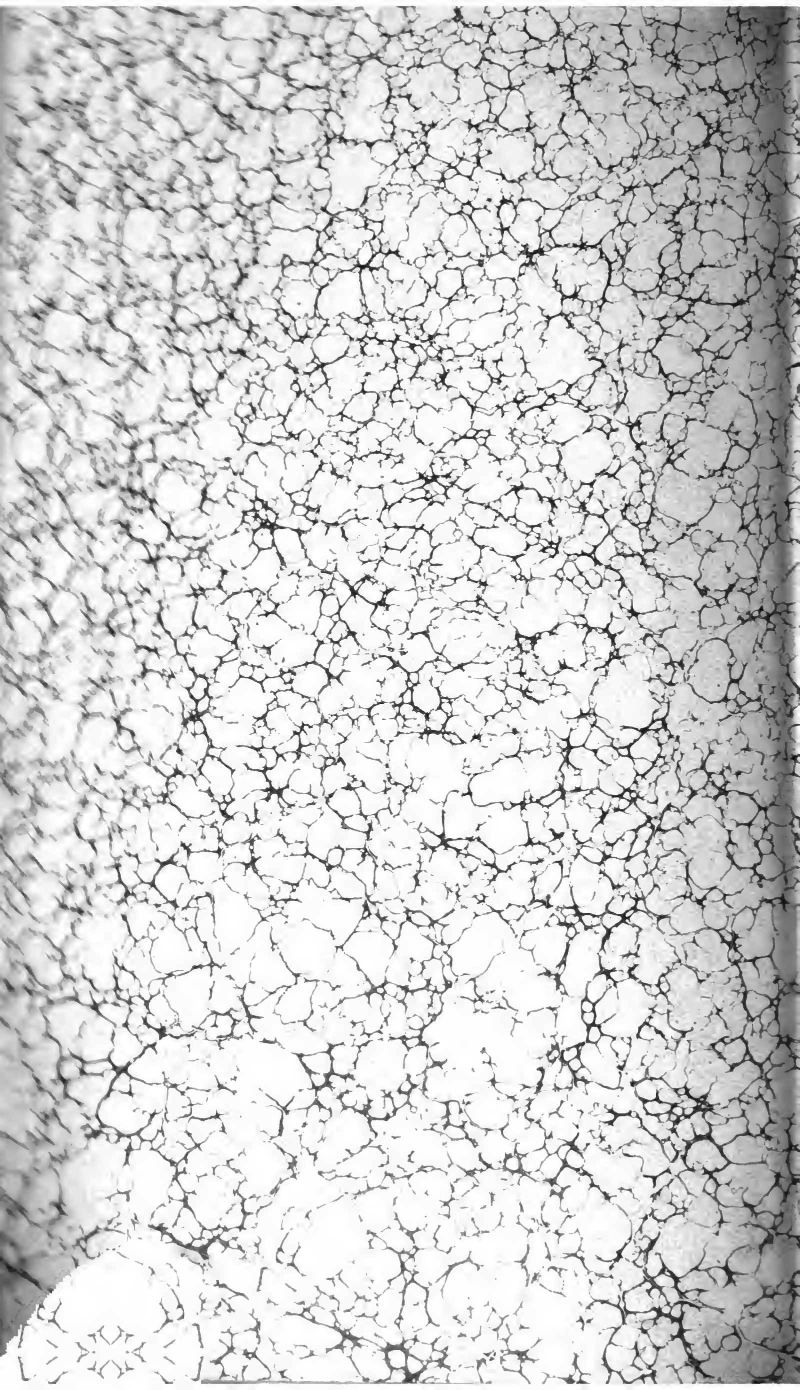
B. Schott's Söhne.

Dem Wunsche mehrer Abonnenten der Cäcilia zu genügen, soll künftig zu den Umschlägen der Hefte ein ganz lichtblaues Papier gewählt werden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02413 8284